# Musikalische Zeitfragen.

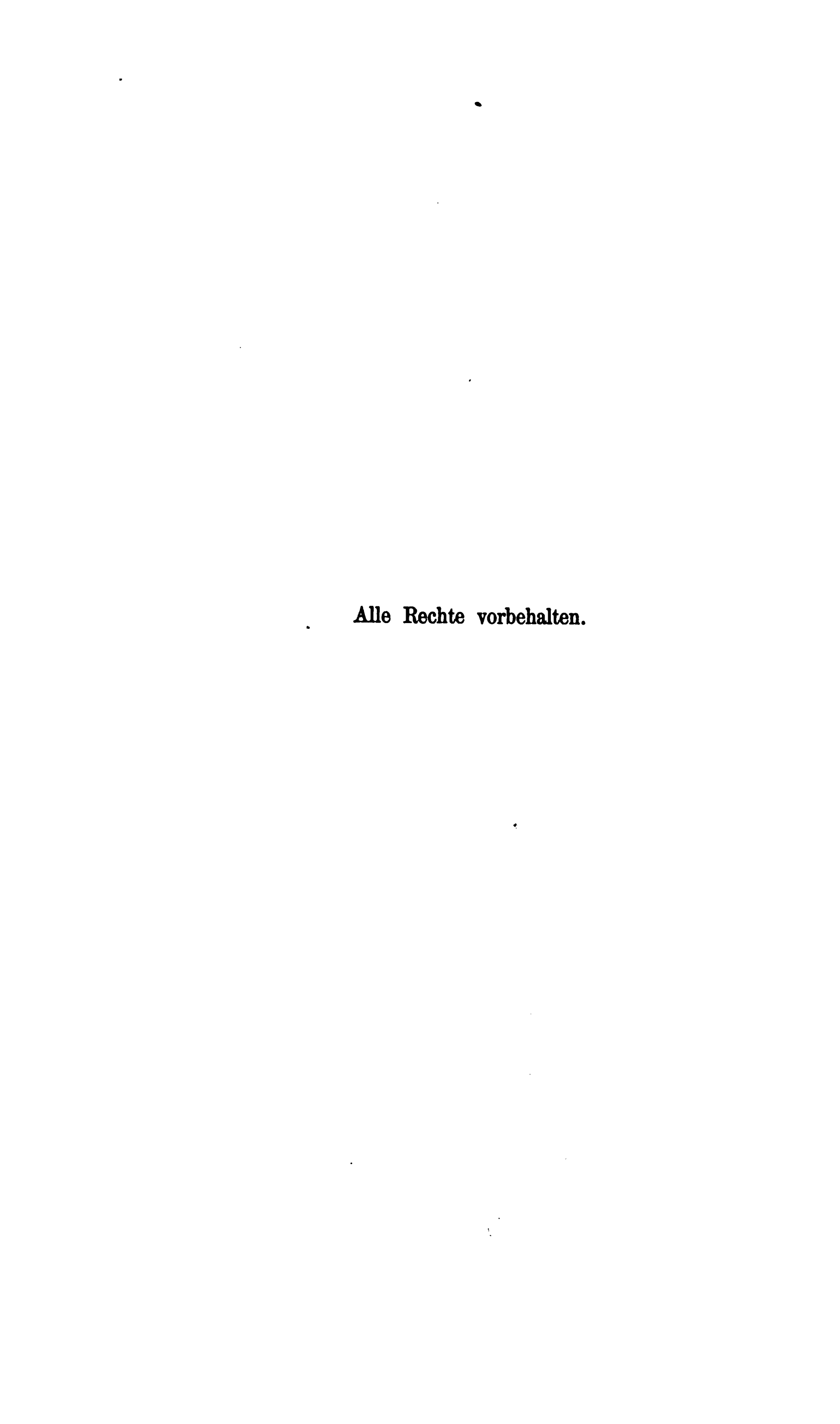
Zehn Vorträge

von

Hermann Kretzschmar.




LEIPZIG, C. F. PETERS
1903.



# Inhalt.



---

# I.

## Falsche und richtige Zeitfragen.

Unter musikalischen Zeitfragen sind nicht Fragen über Tempo und Takt sondern, dem allgemeinen Gebrauch des Begriffs entsprechend, musikalische Angelegenheiten besonders dringlicher Natur gemeint. Es handelt sich bei ihnen um Einrichtungen, Bräuche und Anschauungen, die, von Haus aus gut und vernünftig, im Wandel der Zeit veraltet, bedenklich und gefährlich geworden sind, die ohne Zeitverlust verbessert oder beseitigt werden müssen. Auch die Künste sind der Erkrankung und dem Siechtum ausgesetzt, die feine Natur der Musik in besonderm Grade. Darum genügt es nicht bloß, ihre Leistungen und ihre Arbeit zu verfolgen, sondern es bedarf der ständigen Beobachtung ihres Gesamtorganismus und rechtzeitiger Eingriffe in die Anfänge falscher Entwicklung.

Diese Forderung wird grundsätzlich allgemein zugegeben, aber tatsächlich nur wenig befolgt. Der gegenwärtige Nutzen und die zukünftige Entwicklung ihrer Kunst liegt gewiß allen Musikern ohne Ausnahme am Herzen, aber ebenso gewiß ist es, daß die überwiegende Mehrheit der Musiker eine ganze Reihe arger Mißstände und Schäden im Gedränge des Berufs übersieht und sich unfähig erweist, die wirklichen Zeitfragen zu stellen und zu lösen.

Am einfachsten läßt sich das aus dem Inhalt und der Richtung der heutigen musikalischen Kritik beweisen. Dabei

soll dieses Wort im umfassendsten Sinne verstanden werden und sich über die gesamte musikalische Schriftstellerei, wissenschaftliche und populäre jeder Art, über Bücher und Zeitungen erstrecken. Quantitativ ist diese Kritik eine Macht, jedes Städtchen, wo ein Wochenblättchen bestehn kann, stellt in ihm auch einen besondern Musikwächter. Auch hohen Wert werden ihr alle zugestehn, denen etwas von der Fülle der Belehrung zugekommen ist, die durch die großen Musikerbiographien, durch die Schriften bedeutender Komponisten über das neunzehnte Jahrhundert ausgestreut worden ist, alle, die erfahren haben, was der gute Kritiker einer Tageszeitung dem Musikleben eines Ortes sein kann. Aber für die eigentlichen Zeitfragen in der Musik hat diese gesamte Kritik wenig getan, und sie hat keineswegs vermocht, sie dem Gewissen der mitlebenden Generation zum Bewußtsein zu bringen. Die Musikreferenten der Zeitungen stoßen tagtäglich auf solche Zeitfragen, sie berühren sie auch, verfolgen sie aber nicht über den lokalen und nächstliegenden Bedarf hinaus und treten untereinander nicht in Fühlung. In den Büchern über Musik erfährt man von den musikalischen Zeitfragen nur das, was die Ästhetik betrifft, prosaischen Dingen wird da in der Regel aus dem Wege gegangen. Sehr beachtlich machen allerdings die Schriften Wagners und Liszts eine Ausnahme, aber ebenso beachtlich ist es, daß die Ideen dieser Männer, soweit sie am praktischen Musikwesen Kritik üben, niemand mit Entschiedenheit aufgenommen hat. Wie es um die Erkenntnis wichtiger Zeitfragen in der heutigen Musikwelt bestellt ist, hat sich am deutlichsten gezeigt, als jüngst der Jahrhundertwechsel die musikalische Schriftstellerei förmlich zwang, sich mit der Zukunft der Tonkunst zu beschäftigen. Allgemein und übereinstimmend äußerte sich da eine rühmliche Sorge um das fernere Schicksal der deutschen Komposition; nicht weniger allgemein war auch die Befangenheit in den Ansprüchen an diese Komposition. Genau wie vor fünfzig Jahren wurde noch gerufen: „Der böse

Wagner, der böse Liszt!" Der sogenannte Fortschritt dagegen stellte schon neue Propheten auf. Weit bedenklicher als dieser gar nicht aus der Welt zu schaffende Widerspruch in der Beurteilung von Kompositionsrichtungen ist aber die Tatsache, daß sich diese Säkularbetrachtungen ausschließlich auf die Komposition beschränkten. Gegen diese Einseitigkeit muß Einspruch erhoben werden. Sie kann uns sehr teuer zu stehn kommen, denn das Heil der Kunst hängt durchaus nicht bloß von der Komposition ab; sie ist nicht die einzige musikalische Zeitfrage, sie ist nicht einmal immer und ohne weiteres die wichtigste. Sie ist es z. B. für die Gegenwart nicht, sondern sie darf heute unbedenklich unter den Sorgenkindern der deutschen Musik übergangen und solange sich selbst überlassen werden, bis dringlichere Fragen gelöst sind. Ein schönes Heim ist viel wert, aber vor allem muß ein Haus fest und sicher stehn, muß Schutz gegen Bodengift, gegen Wind und Wetter bieten; dann erst kommt der Stil. Die Musik muß im Volk vor allem der Empfänglichkeit und des Verständnisses sicher sein, muß auf Grund einer wohl überwachten Musikpflege ihre Macht und ihren Segen entfalten können; dann erst darf über Komponisten und Kompositionsrichtungen gestritten werden.

Die wirklichen musikalischen Zeitfragen ergeben sich ohne Schwierigkeit aus einer eingehenden und methodischen Prüfung der Gesamtlage der Musik. Man hat da wie der Kaufmann bei der Inventur zu fragen: Wie verhalten sich in der letzten Rechnungsperiode Gewinn und Verlust? Die Rechnungsperiode wäre das neunzehnte Jahrhundert. Die durchzurechnende Masse wird man praktischerweise auf die deutsche Musik, die uns am nächsten liegt und auf die wir einwirken können, beschränken, und man wird sie zur bessern Übersicht in die geläufigen beiden Hauptgruppen: Komposition und Musikpflege teilen dürfen.

Da gehört denn ohne Zweifel das neunzehnte Jahrhundert in der Komposition zu unsern großen Zeiten. Die Namen

Beethoven, C. M. von Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt und Brahms umfassen eine Summe von Begabung und erworbner Meisterschaft, der in derselben Zeit das Ausland nirgends nahe kommt. Durch zahlreiche Kleinmeister verstärkt, beweist diese Reihe, daß das starke musikalische Feuer, das sich an Renaissance und Reformation einst entzündet hat, im deutschen Volk, als die Gründung des neuen Reichs nahte und vollzogen wurde, noch nicht erloschen war. Erst im neunzehnten Jahrhundert haben einzelne Felder der Komposition: Sinfonie, Lied, Musikdrama, die höchste Ernte ergeben. Der Niedergang, den Kirchenmusik und Oratorium erlitten, wurde durch die Wiederbelebung alter Meister, die eine der folgenreichsten Leistungen in der Musik des neunzehnten Jahrhunderts ist, mehr als ausgeglichen. Das Ergebnis lautet also: Auf die Komposition des neunzehnten Jahrhunderts dürfen wir mit Stolz sehen. Auch seine Musikpflege kann auf vielversprechende Neubildungen verweisen. Das schon oft, bei den Litteratenchören der Hussiten, bei den Kantoreyen der Lutheraner, bei den italienischen Akademien, bei den studentischen und bürgerlichen Musikkollegien des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts erprobte Aufgebot musikalischer Laienkraft rief Chorvereine und Liedertafeln ins Leben, die Hausmusik erhielt durch die allgemeine Verbreitung des Klavierspiels eine neue höchst wertvolle Stütze, über ganz Deutschland zog sich allmählich ein Netz musikalischer Fachschulen, die die Ausbildung der Fachmusiker wesentlich erleichterten, ihre Anzahl über den Bedarf vermehrten.

Jedoch hat dieser Neuerwerb nur zum Teil gehalten, was er versprach, und zu diesem teilweisen Fehlschlag kommt noch eine Reihe positiver, schwerer Verluste, die in dieser Zeit die praktische Musik Deutschlands trafen: den Kriegsnöten, der neuen Entwicklung des geistigen Lebens, der Geselligkeit, des Gemeinsinns, der Steigerung des Verkehrs, der Gewerbefreiheit sind eine Menge musikalischer Institute und Sitten zum Opfer

gefallen, die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts noch überall, auch an kleinen Orten, wichtige Bestandteile des Kulturapparats waren: die bürgerlichen Musikkollegien mit ihren wöchentlichen Konzerten sind fast spurlos, die Stadtpfeifereien und Schulchöre bis auf wenig Reste verschwunden. In den Klöstern, in den Schlössern des Adels, in den Palästen städtischer Patrizier findet man keine Orchester mehr, die Zahl der fürstlichen Hofkapellen hat sich weit mehr vermindert als die der Residenzen. Nur ganz alte Leute erinnern sich noch an Gregorisingen, an Neujahrsblasen und an die musikalischen Quartalumzüge. Nur in ganz vereinzelten, versteckten Kleinstädten trifft man noch auf Kurrenden, hört man morgens, mittags, abends Musik vom Kirchturm oder vom Rathaus. Der ehemalige Riesenbedarf an Ständchen und sogenannten Aufwartungen bei Familienfesten, bei städtischen und staatlichen Feierlichkeiten, der den goldnen Boden des Musikhandwerks bildete, ist aufs spärlichste zusammengeschrumpft. Die Straßenmusik ist zum Bettel geworden, in der Hausmusik das Quartettspiel und eine ganze Reihe der kostbarsten Gruppen nahezu ausgestorben. Die Mehrheit unsrer Musikfreunde kann sich gar nicht denken, daß ein Land mit Musik besser versorgt sein könnte, als das heutige Deutschland mit seinen großen Chören, seinen großen Orchestern und seinen berühmten Dirigenten. In einer jeder Kritik baren Bewunderung dieses Besitzes sieht sie voll Mitleid auf die alte Zeit, und doch war uns diese durch den Reichtum und durch die Dezentralisierung ihrer Musikpflege unendlich überlegen. Heute teilen wir die Musik in Gießkannen aus, in den frühern Jahrhunderten fiel sie wie ein Himmelsregen über das ganze deutsche Land, durchdrang alle Stände und Klassen und hielt in öden Zeiten ganz allein das Volk geistig so frisch, daß nach der Schlesischen Dichterschule wieder die Schiller und Goethe möglich wurden. Daß sie das konnte, war die Wirkung der eben aufgezählten Musikorgane, Bräuche und Mittel. Ihnen verdankt es auch Deutsch-

land, daß seine Komposition auf dem internationalen Musikmarkt zur Herrschaft gelangte.

Das Ergebnis unsrer Inventur lautet demnach: Dem erfreulichen und bedeutenden Zuwachs in der Komposition steht eine sehr empfindliche und starke Einbuße in der Musikpflege des neunzehnten Jahrhunderts gegenüber. Daraus folgt, daß für die nächste Zeit viel eifriger Organisationskritik getrieben werden muß, und daß dies eigentlich schon längst hätte geschehn müssen.

Aus drei Gründen ist das versäumt worden. Der erste ist der Wert, den die Komposition für die Musik nach der Natur der Sache hat. Die Komposition ist die glänzendste Frucht in der musikalischen Kultur eines Volks, ein bedeutungsvolles Stück seines geistigen Hausrats überhaupt, nach außen hin sogar der entscheidende musikalische Maßstab. Wir haben in Europa Stämme und Länder, die sehr eifrig und sehr gut musizieren, aber sie zählen so wenig mit wie die exotischen Naturvölker, weil sie keine Komponisten haben. Auf vorgeschrittener Stufe ist ohne besondre Komposition kein geordnetes Musikwesen denkbar.

Der zweite Grund liegt darin, daß das neunzehnte Jahrhundert von seiner Mitte ab für die Komposition eine Kriegszeit war. Der Streit für oder gegen die sogenannten Neudeutschen nahm die Gemüter immer ausschließlicher in Beschlag. Niemand legte Gewicht auf den Fortgang der Friedensarbeit, es schien völlig zu genügen, daß sie nicht still stand. Die Neudeutschen siegten, aber die Kampfeshitze verflog nicht so schnell und blendete hüben und drüben weiter.

Der dritte Grund hängt mit dem zweiten zusammen. Während des deutschen Wirrwarrs hatte die Musik des Auslands vernünftig weitergearbeitet und angefangen hoch zu kommen, und dadurch geriet die deutsche Komposition plötzlich vor eine neue, der Menge ganz unerwartete Krisis. Seit dem sechzehnten Jahrhundert daran gewöhnt, daß sich die

Kräfte höchsten Ranges auf dem Fuße folgten, sehen wir mit Bestürzung den Platz eines von aller Welt bewunderten deutschen Meisters seit längerer Zeit unbesetzt, sehen unsre internationale Stellung, unsre eignen Konzertsäle und Opernhäuser von einer slavischen und romanischen Konkurrenz bedroht, gegen die bloße Entrüstung nichts hilft. Da ists nun menschlich sehr begreiflich und lobenswert, wenn die Kritik wieder ihre Hauptaufgabe darin sieht, der deutschen Komposition unter die Arme zu greifen.

Jedoch können wir unsre Komposition durch Loben und Beraten nicht stärker machen, als sie von Natur ist. Wir können darauf halten, daß die Tonsetzer ihr Handwerk ordentlich verstehn, daß sie ihre Kunst nach allen Richtungen, namentlich auch geschichtlich, gehörig übersehen, daß sie auf der Höhe der allgemeinen Bildung stehn, daß endlich die unpoetischen Köpfe vom Mitbewerb ausgeschlossen werden. Aber darüber hinaus sind wir machtlos.

Da hängt die Komposition vom geistigen Gehalt der Zeit ab, insbesondre vom Stand der Religion und der Philosophie, wie der Aufschwung der Deutschen in Luthers Zeit, wie der Zusammenhang der Beethovenschen Sinfonie mit der klassischen Periode deutschen Denkens und Dichtens glänzend zeigt. Die Entwicklung der Komposition wird zuletzt und vielleicht am entschiedensten von dem allgemeinen musikalischen Vermögen von Volk und Land beeinflußt. Auf einem guten Boden gedeiht sie von allein, auf einem dürren richtet auch das größte Talent, das der Zufall dahin wirft, nur wenig aus. Der für die allgemeine Geschichte von Karl Lamprecht aufs neue zu Ehren gebrachte Satz: Große Taten, große Persönlichkeiten sind zum wesentlichen Teil das Produkt realer Verhältnisse, die Ideen wurzeln auch im materiellen Boden, gedeihen und verderben mit ihm, gilt auch für die Musik. Ihre Geschichte belegt seine Wahrheit mit Hunderten von wichtigen Beispielen. Die Höhepunkte deutscher Komposition schließen an die Zeiten

der Kantoreyen und der collegia musica an, die früher unmusikalische Schweiz ist durch Nägeli und seine Reform des Schulgesangs, Belgien durch das Brüsseler Konservatorium zur heutigen Bedeutung gekommen. Den Gegenbeweis liefern England und Italien. Jenes, in der Madrigalenzeit und noch im Frühling der neuen Instrumentalmusik ein wichtiges musikalisches Exportland, ist heute von der ausländischen Komposition so abhängig, daß Uneingeweihte sogar die musikalische Begabung Englands bezweifeln. Der Rückgang datiert von dem Augenblick an, wo es galt, das Musikdrama einzuführen. Nur London bekam Opernhäuser, die Provinz verlor die Fühlung mit der neuen Entwicklung, das ganze musikalische Volksvermögen sank. Italien wieder hat über der einseitigen Hingebung an die Oper die rechtzeitige Errichtung von Konzertorchestern und Chorinstituten versäumt und damit einen Schaden an seiner Bildung erlitten, der bis heute noch nicht wieder ausgeglichen ist.

Gerade die Interessen der Komposition verlangen also, daß vor allem die Musikpflege eines Landes vollständig in Ordnung ist, und daß deren Betriebsfragen unter allen Umständen und jederzeit ernst genommen werden. Das gilt doppelt, wenn, wie es augenblicklich der Fall ist, bedeutende Einbußen vorliegen.

Durch die Forderung regerer Organisationskritik soll natürlich die Kompositionskritik nicht beseitigt werden. Sie hat zunächst noch eine große Reihe Aufgaben zu erledigen, die seit langer Zeit fällig sind. Es fehlen uns z. B. nach Fächern und Kompositionsgattungen geordnete Musikgeschichten, die musikalische Orts- und Landesgeschichte hat noch arge Lücken. Dann aber wächst in Theorie und Geschichte, es wächst auf allen Gebieten, die zur Kompositionskritik gehören, fast täglich frischer Stoff zu. Es wird fortwährend wieder nötig sein, Neues, Ungekanntes, Unverstandnes zu erklären, einzuführen, zu vermitteln, hier der Überschätzung, dort der Unterschätzung

zu steuern. Aber unnötig ist es, daß jedermann, der einmal mit Richard Wagner bei Angermann gesessen hat, darüber berichtet, unnötig, daß der Farbe von Beethovens Nachtmütze eine wissenschaftliche Untersuchung gewidmet wird. Allzu stark wird die Wißbegierde der Musikwelt für bloßen biographischen Klatsch in Anspruch genommen, und sogar ernsten Kreisen fehlt der Blick für die Dinge, über die zu sprechen notwendig ist. Hier die Liste für ein Quartal von Leitartikeln einer der bessern Musikzeitungen:

Persönliche Erinnerungen an R. Wagner, Geschichte des Gürzenich-Orchesters, Beethovens Frauenkreis, Berlioz-Studien, Zur Geschichte der deutschen komischen Oper, R. Wagner und Johanna-Spyri, Ein Ton, Schutz dem Parsifal!, Über Volksgesang und Volksmusik, Hans von Bülow, S. Bach als Lehrmeister, Bruneau als Dramatiker, Schikaneder, Gustav Mahler, Poesie und Musik der Minnesinger, Aus Karl Loewes Leben und Schriften, Wotan, Über die Entwicklung der Notenschrift, Geschichte des Berliner Philharmonischen Orchesters, Hermann Götz, Vincenzo Bellini, Mozarts Messe in C moll, Richard Strauß, Märchen, Persönliche Erinnerungen an F. Nietzsche, Musikalische Spaziergänge auf Dresdner Friedhöfen.

Sie läßt an Mannigfaltigkeit nichts zu wünschen, aber eine wirkliche Zeitfrage, wenn man nicht die Verehrung von Bülow und R. Strauß für eine solche hält, ist nicht darunter, jedenfalls geht die Organisationskritik ganz leer dabei aus. Mit Ausnahme von Paul Graf Waldersees „Sammlung musikalischer Vorträge“, der „Grenzboten“ und neuerdings des „Kunstwarts“ ist auch die sonstige periodische Presse ihr in der kritischen Zeit alles schuldig geblieben. Stehts mit den Büchern etwa anders? Nein, schon seit langem nicht. Da haben wir Ehlerts Briefe über Musik, Rubinsteins Pamphlet über die Musik und ihre Meister — um sehr bekannte Arbeiten herauszugreifen —, was enthalten sie? Trotz der weitgegriffnen Titel nichts als Kompositionskritik.

Keineswegs ist diese gefährliche Schläfrigkeit ein uraltes Erbstück der musikalischen Schriftstellerei. Die scriptores musici, die wir (in den bekannten Sammlungen von Gerbert und Cousse-

maker) aus der Ära Karls des Grossen vor uns haben, lassen die Kompositionen beiseite. Denn daran fehlte es nicht, wohl aber an der Kunst des Lesens und Treffens. Mit den Kreuzzügen und der Geburt der mehrstimmigen Musik ändert sich das. Aber mit der Fürsorge für Schaffen und Verstehen vereinen die litterarischen Wortführer der Musik das Interesse für Lage und Leistungen von Sängern, Spielern, Chören und Kapellen. Ohne es zu wollen, sind so M. Prätorius, Mattheson u. a. wichtige Geschichtsquellen geworden. Wie ereifert sich noch Forkel in seiner Musikgeschichte, leider ungehört, für die Erhaltung und die Aufbesserung von Schulchören und Stadtpfeifereien! Die Kapellenverzeichnisse Marpurgs, die musikalischen Almanache Reichardts u. a. zeigen wie die Fürsorge für Organisation bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts die musikalische Welt beschäftigt. Das Wandeln in Wolken beginnt mit Nägeli. Er ist der erste, der „Vorlesungen über Musik“ veröffentlicht, in denen nur von der komponierenden Musik gehandelt wird, in denen diese von lauter —ismen und —itäten lebt.

Allzulang hat diese Nägelische Methode geherrscht und die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt von den nächstliegenden Pflichten abgelenkt. Mit dieser Methode muß gebrochen werden. Wir haben keine Zeit mehr für querelles allemandes, sondern wir müssen musikalische Realpolitik treiben. Wer neue Parteibrände schürt, wer vom modernen Geist oder von sonst etwas getrieben die Heißsporne zu einem Kreuzzug für einen heute lebenden Komponisten, gleichviel ob Gott oder Götze, zu sammeln sucht, der stellt falsche Zeitfragen, der versündigt sich an der deutschen Musik. Sollte ihr der Himmel für die nächsten hundert Jahre einen großen schaffenden Meister versagen, daran wird sie nicht zu Grunde gehn. Aber sie muß dem Volke zum Fluche werden, wenn nicht der weitern Verdummung der Berufsmusiker, nicht der Musikheuchelei in der Laienwelt gesteuert wird. Dagegen läßt sich nur vom

Musikbetrieb aus helfen, und es wird darum im einzelnen nachzuweisen sein, wie und wo er verbessert werden muß. Zu diesem Zweck sollen im folgenden die Hauptfragen, die sich auf die Fundierung und die Verwendung der Musik in der Gegenwart beziehn, untersucht werden. Die Antworten werden sich von Fall zu Fall aus dem Vergleich der von der Sache gebotenen Ziele mit den wirklichen Leistungen ergeben; damit aber die Ergebnisse an Sicherheit gewinnen, soll, soweit möglich, überall auch die Geschichte mit befragt werden. Sie lehrt nicht bloß gewordne und bestehende Verhältnisse verstehn und gerecht beurteilen, sondern sie gibt auch häufig die besten, durch Erfahrung schon bewährten Ideen für vorzunehmende Reformen an die Hand.

---

## II.

## Vom Nutzen der Musik und von ihren Gefahren.

Die eingehende Untersuchung musikalischer Zeitfragen verlangt die Vorfrage: Verdient die Musik überhaupt so ernst genommen zu werden?

Bei den aufrichtigen Freunden unsrer Kunst kann diese Frage verletzen. Gleichwohl ist sie notwendig. Einmal stehn sehr viele Gebildete der Musik gleichgiltig oder verächtlich gegenüber; zum andern hat die Musik nicht zu allen Zeiten dieselbe Wichtigkeit.

Bei dem ersten Punkte muß einen Augenblick verweilt werden. Scheinbar hat er darum nichts weiteres auf sich, weil es Musikfeinde zu jeder Zeit gegeben hat, und weil sie auch heute ersichtlich in der Minderheit sind. Dafür, daß im gebildeten Deutschland die Musikfreundlichkeit entschieden überwiegt, sprechen die Abonnementslisten unsrer Musikvereine, die

Honoratiorennamen, aus denen sich ihre Vorstände gewöhnlich zusammensetzen, dafür spricht der Absatz unsrer Klavierfabriken, dafür der breite Platz, den die Musik in der Presse hat. Man darf aber diese Beweise nicht überschätzen: sie sind nicht in allen Fällen Ausdruck der Liebe. Soweit sie aber gelten und vollzählen, wiegen sie nicht die Tatsache auf, daß in unsern gelehrten Kreisen während des neunzehnten Jahrhunderts das Interesse und das Verständnis für Musik nachweislich und merklich zurückgegangen ist. Aus dieser Tatsache erklären sich die im vorigen Abschnitt aufgezählten Verluste der Musikpflege zum Teil mit. Hätten die Juristen und die Theologen, die in den Gemeinderäten und Staatsbehörden saßen, das rechte Herz für die Musik gehabt, so wären die alten Stadtpfeifereien, die Kirchen- und Schulchöre nicht abgeschafft, sondern nach den Vorschlägen Forkels aufgebessert worden. Wo sind heute die Thibaut, G. Weber, Kiesewetter, von Winterfeld, von Tucher, Ambros, die Schleinitz, Petschke, Veit, Wolfram? Wo sind heute überhaupt Juristen, die als musikalische Schriftsteller und Komponisten Bedeutung hätten? Man vergleiche in den gedruckten Chroniken von Chorinstituten, wie die Berliner und die Breslauer Singakademie: wie viele Vertreter der gelehrten Berufe vor zwei und drei Menschenaltern mitsangen, und wie viele das heute tun? Weil hochgebildete Männer, mit Poesie und bildender Kunst bis aufs kleinste vertraut, der Musik ganz fremd gegenüberstehen, dürfen die „Preußischen Jahrbücher“ das Theater überreichlich bedenken und die Tonkunst ignorieren. Doch sind, da kein Musikzwang besteht, Vorwürfe nicht am Platze.

Auch die sogenannte schöne Litteratur ist mit der Zeit der Klassiker und der Romantiker verglichen unmusikalischer geworden; wo sie musikalische Interessen zeigt, äußert sich das vorwiegend durch Streitsucht. Sie hat aber ebenfalls keine musikalischen Pflichten. Dagegen liegen diese für die geschichtliche Litteratur vor. Hier werden sie, wenige Ausnahmen abgerechnet, arg versäumt. Die Regel ist, daß die Verfasser

von Weltgeschichten, von Kulturgeschichten und Litteraturgeschichten von Musik nichts wissen, oder daß sie sie mit notdürftigen Zwischenreden von Hülfskräften abspeisen. Sogar berühmte Ästhetiker verfahren so, z. B. Th. Vischer. Köstlich ist es, wie ihm sein Freund D. F. Strauß einmal*) rät, sich musikalisch doch selbständig zu machen. Ein halbes Jahr Klavierstunden bei Scherzer in Tübingen, meint er, würden — dem ganz Unvorbereiteten — dazu genügen. Daß in allen Universalhistorikern der Geist des auch als musikgeschichtliche Quelle wichtigen Herodot lebe, ist nicht zu verlangen, daß von Schlachten, Staatsverträgen und komplizierten Entwicklungen in Anspruch genommenen Gelehrten der Kulturwert einer ihnen persönlich fernliegenden Kunst, wie der Musik, entgehn kann, ist verzeihlich. Aber nicht begreiflich ist das bei den Vertretern der jungen deutschen Litteraturgeschichte. Die Frage nach der Kraft, die die elende deutsche Poesie zwischen dem Dreißigjährigen und dem Siebenjährigen Kriege am Leben erhalten und den spätern Aufschwung ermöglicht hat, müßte auf die Musik, auf H. Albert, W. Franck, Ad. Krieger, auf Sperontes und Genossen führen! Aber kein Wort wird davon gesagt, kein Wort darüber, daß Heinrich Schütz für seine Zeit mehr bedeutet als Martin Opitz, Reinhard Keiser mehr als der gesamte Hamburger Dichterkreis.

Gewiß haben sich auch in der ältern Zeit hervorragende Gelehrte nicht bloß der Musik entzogen, sondern sie auch offen bekämpft. Aber berechtigterweise. Dem Leipziger Professor Ernesti, der unter die bekanntesten Beispiele dieser Klasse gehört, liefen die Schüler und die Studenten aus den Stunden und aus den Kollegs fort in die Konzerte und in die Oper. Sein Kollege Gottsched wetterte gegen die Singspiele, weil sie das deutsche Drama erdrückten. Es handelte sich um Abwehr des Übermaßes, und es handelte sich um Ausnahmen. Die

---

*) E. Zeller, D. F. Strauß. Bonn, Emil Strauß Verlag, 1874.

Musikfreundlichkeit der deutschen Gelehrtenwelt im allgemeinen wird von der Reformationszeit ab schon genügend durch die Unzahl lateinischer und deutscher Lobgedichte belegt, die bis ins achtzehnte Jahrhundert in den gedruckten Kompositionen den Noten vorausgehn.

Die neuerliche Verminderung der Musikliebe in den Kreisen edelster Bildung ist ebenso unleugbar, wie erklärlich. Sie hat gleichen Schritt gehalten mit der Vermehrung musikalischen Banausentums. Ohne Zweifel läuft unter der großen Menge von Vertretern und angeblichen Freunden der Musik heute ein sehr starker Troß von Marodeurs und von Leuten mit, die den Wert der Tonkunst für ernste Augen in Frage stellen müssen. Zahlreicher als unter den übrigen Künstlern sind unter den Berufsmusikern die überspannten und versimpelten, die geistig toten oder ganz matten Naturen, unter den Musikfreunden die Bewundrer schaler Äusserlichkeit. Politik, Wissenschaft, Poesie existieren für diese Musikknechte nicht. Ihre Umgebung ist von einer Gefahr fürs Vaterland bewegt, ist entzückt über eine wissenschaftliche Entdeckung. Sie werfen die Frage dazwischen: „Haben Sie gestern Herrn Wüllner gehört?“ In Varzin ist es vorgekommen, daß ein Leipziger dem Fürsten Bismarck sofort nach der Vorstellung bemerkte: „Durchlaucht kennen doch unser Gewandhaus?“ Häufig bestehn diese Musikschwärmer auch noch sehr schlecht, wenn ihnen musikalisch auf den Zahn gefühlt wird. Es gibt da Konzertjubilare, die trotz fünfundzwanzig Aufführungen kein einziges Thema der Neunten Sinfonie anzugeben wissen. Diese Scheinliebe zur Musik ist ja alt, von Kuhnau bis auf Liszt haben sich schriftstellernde Musiker immer wieder darüber belustigt. Aber sie wirkt heute besonders abstoßend, weil unsre Zeit auf allen Gebieten ausdrücklich nach Klarheit, Wahrheit und Solidität trachtet. Auch von der Musik muß sie echte Früchte, einen höhern Nutzen verlangen und leere Schalen verwerfen. Wird der Betrieb der Musik strenger auf diese Forderung ge-

richtet, so kann sich die Menge ihrer Anhänger zeitweilig lichten, aber sicher wächst dann deren Duchschnittsqualität, und die Musikflucht in den Kreisen der höhern Bildung hört auf.

Dahin kommen wir aber nur dann, wenn über das Wesen der Musik allgemein richtigere Grundansichten herrschen, als das zur Zeit der Fall ist. Unsrer Musikästhetik läßt sich der Vorwurf nicht ersparen, daß sie hier ihre Pflicht versäumt hat. Sie ist in zwei Parteien gespalten, die beide Extreme vertreten. Die eine, die auf Leibniz gestützt die Musik für eine unbewußte Philosophie oder mit Schopenhauer für einen Weltspiegel erklärt, verlangt zu viel, die andere, die ihr den Inhalt abspricht, nur ein Formenspiel in ihr sieht, zu wenig. Jene ist zu transcendental, diese zu trivial; bei beiden muß die sachliche Begründung bemängelt werden. Die erste hat für Freunde der Musik viel Verlockendes und darum unter den Musikern selbst manchen bedeutenden Anhänger gefunden, die zweite hat die Fachmusiker mit Ausnahme einiger Feinde der Neudeutschen, gegen die sie speziell gerichtet war, mehr erschreckt als erfreut. Bei beiden liegt die Hauptgefahr in der Unbrauchbarkeit der praktischen Ergebnisse. Wer in jedem Dreiklang metaphysische Beziehungen sucht, wird durch die Musik zum Träumen verleitet, er hört auf, in eine große Komposition scharf hineinzusehen, er stiert halb entrückt darüber hin. Daß diese Unsitte dank der Entwicklung der Instrumentalmusik und ihrer Vorherrschaft schon Methode geworden ist, läßt sich gar nicht verkennen. Wer von einer Sinfonie gar nichts verstanden hat und doch mitsprechen möchte, vergleicht sie mit einer Landschaft. Die Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit der Musik ist ein alter, weitverbreiteter Glaubenssatz, der schwachen oder verdorbenen Musikfreunden, unter ihnen auch großen Philosophen, von jeher die Unterlage zu nebelhaften Schwärmereien, tieferen oder flacheren, meist aber ziellosen Gefühlswallungen und volltönenden Redensarten über das Unendliche, das Ideal, das Schöne im besondern

und im allgemeinen geboten hat. Sie ist aber für scharfe und helle Köpfe ebenso lang und oft die Ursache entschiedner Gegnerschaft gewesen. Laprade wieder kommt in seinem bekannten Buch „Contre la musique“ von ihr aus zu dem ganz logischen Schluß: Die Musik ist eine tierische Kunst. Die Theorie von der Inhaltlosigkeit der Musik ist eigentlich nur eine kecke Erweiterung der Lehre von ihrer Unbestimmtheit. Sie schadet deshalb weniger, weil sie beim Musizieren doch den Verstand mit heranzieht. Die Musik als das Spiel tönend bewegter Formen ist zwar nicht viel mehr als eine Art Gehörskat, bestenfalls eine mathematische Orgie, aber dabei muß doch aufgepaßt werden. Entsprungen ist auch diese formalistische Auffassung der Musik dem dilettantischen, mechanischen, sybaritischen Musizieren, und sie hat gleichfalls sehr stark die Gedankenlosigkeit im Musikbetrieb befördert. Dafür haben wir heute den genügenden Beweis in der neuesten musikalischen Hermeneutik, in dem elenden Musikantenquatsch von Tonica und Dominant, der als Erklärung Haydnscher und andrer Sinfonien ausgeboten und gekauft wird.

Wir brauchen sachgemäßere und würdigere Grundanschauungen über Natur und Wesen der Musik und haben glücklicherweise nicht lange danach zu suchen.

An sich ist der Gegensatz zwischen Musikschwärmerei und Musikhaß in der Geschichte der Zivilisation, bei Völkern und Individuen immer dagewesen. Den Griechen stehn die Römer, einem Luther steht ein Zwingli, einem Herder ein Kant gegenüber. Im ganzen aber hat seit der Renaissance bis zur Gegenwart die hellenistische Musikauffassung geherrscht, und es liegt kein Grund vor, sie heute fallen zu lassen. Wenn allerdings die Griechen, von dem göttlichen Ursprung der Musik überzeugt, ihr in zahlreichen Sagen übernatürliche Wunder zuschrieben, die Macht, Mauern einzustürzen und aufzurichten, Städte zu erbauen und zu zerstören, Herrschaft über Himmel und Hölle, Erde und Wasser, Leben und Tod, Gesundheit und

Krankheit, so kann unsre Zeit nicht mehr so weit mitgehn. Außer bei Negern und ihresgleichen dürfte kein moderner Arzt, auf Theophrastus und Gellius gestützt, gegen Lenden- und Hüftweh, gegen Otternbiß und Fieber Flötenstücke verschreiben oder mit Homer Musik als den besten Seuchenschutz empfehlen wollen. Im achtzehnten Jahrhundert und weiter darüber hinaus kommen noch medizinische Schriften*) vor, die den Nachweis zu führen suchen, daß das Nervensystem, die Blutbewegung, die Verdauung sehr willig auf Töne reagieren, daß — wie neuerdings von frischem entdeckt worden ist — maßvolles und kunstmäßiges Singen den Lungen sehr gut, chromatische und sonst komplizierte Musik, griechischer Annahme entsprechend, den edlen Organen unter Umständen schlecht bekommt. Und vielleicht hat mancher Musikfreund noch heute beobachtet, daß eine gute Orchesteraufführung von Berlioz' Ouvertüre zum „Römischen Karneval“ oder die eines ähnlich rhythmisch erregten Musikstücks gegen Kopfweh oder eine beginnende Migräne Wunder tut. Natürlich sehr musikalische Patienten vorausgesetzt! Aber im allgemeinen werden wir unsrer Medizin nicht zumuten dürfen, daß sie zu den vielen unabweislichen Experimenten, vor die sie jedes Jahr gestellt wird, auch noch das musikalische Kreuz auf sich lade. Doch hat der Glaube an die körperliche Heilkraft der Musik eine sichere Unterlage in dem physischen Element der Musik, das im großen und ganzen auch bei den künstlerischen Wirkungen der Musik mehr Beachtung verdient, als es heute findet.

Für andre Grundfragen können wir aber die musikalische Erbschaft der Hellenen kaum entbehren. Vor allem nicht: ihre Lehre vom Ethos in der Musik, d. h. die Lehre von den

*) J. G. F. Franz, Abhandlung von dem Einfluß der Musik in die Gesundheit der Menschen (Leipzig, 1770), P. Lichtenthal, Der musikalische Arzt (Wien, 1807), W. A. Bauer, Über den Einfluß der Musik auf den Menschen im gesunden und kranken Zustand (Wien, 1836) sind die wichtigsten.

moralischen Wirkungen der Musik. Dieses Haupt- und Prachtstück der griechischen Theorie ist noch heute wichtig, wichtiger als das Dutzend noch erhaltener griechischer Hymnen, wichtiger als der ganze technische Teil ihrer Tonlehre. An diesen von allen Seiten schon kommentierten Dingen kann ein Musiker ohne Schaden vorbeigehn. Von den Forderungen dagegen, die griechische Staatsmänner, Philosophen und Dichter an den Charakter der Musik gestellt, von den Beziehungen, die sie zwischen dem Ton und der menschlichen Seele angenommen haben, müßte jeder gebildete Musikfreund die Hauptsachen wenigstens in dem Umfange kennen, in dem sie kürzlich H. Abert*) für die mitgeteilt hat, denen der Reichtum und die Anschaulichkeit der Quellen selbst verschlossen ist. Ein Überbleibsel davon hat sich in der Lehre von der „Charakteristik der Tonarten“ bis in die neuste Musiktheorie hinein behauptet, ist aber schon seit der Einführung der Mehrstimmigkeit unbrauchbar und verwirrend geworden. So wie dieses eine Stückchen paßt die Mehrzahl der einzelnen Gesetze des griechischen Ethos nur auf eine Kunst mit einfachsten Elementarverhältnissen, nicht auf unsre moderne Musik, in der jedes Intervall, jeder rhythmische Fuß durch die Harmonie zahlreiche Charakterwandlungen erleidet. Diese Schwierigkeit hat ja schon alle neuern Versuche zum Ausbau einer bloßen melodischen Rhetorik zum Scheitern gebracht, ohne Unterschied, ob sie von einem Forkel oder einem Curt Mey ausgingen. Aber die Grundanschauung in der Lehre vom griechischen Ethos hat an Lebenskraft nichts eingebüßt, die Anschauung, daß die Musik eine bedeutende Macht über die Seele des Menschen hat, daß sie Gemüt und Phantasie erheben oder erniedrigen, klären oder verwirren, den Willen stimmen oder verstimmen, stärken oder schwächen, den Charakter adeln oder verderben kann. Die Poeten haben diese griechische Musikauffassung immer wieder verherrlicht, am bedeutendsten

*) H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1900.

Dryden mit seiner durch Händels „Alexander's Fest" weltbekannten Cäcilienode. Die musikalische Praxis aber hat sich in den besten Zeiten von ihr leiten lassen, und an ihrer Hand ists ihr mehr als einmal gelungen, den Geist in der Musik gegen Scholastik und Formalismus durchzusetzen. In eine kurze und bündige Formel zusammengedrängt, lautet die ganze Lehre vom griechischen Ethos: Die Musik ist eine Sprache. Diese Formel klingt nicht sehr tiefsinnig, aber sie hat großen und praktischen Wert, sie ist auch die Erfindung praktischer Musiker, der Leib- und Leitsatz von Männern wie Mattheson, J. A. Hiller, N. Forkel, J. P. Schultz*), sie ist im achtzehnten Jahrhundert überall, auch bei Ausländern wie Rousseau und Eximeno im Brauch. Daß sie das Wesen der Musik im ganzen, nicht bloß eine merkwürdige Seite trifft, müßte ihr auch die Philosophen gewinnen.

Die Sprache der Töne ersetzt und ergänzt die Wortsprache. Überall, wo das Sprachvermögen fehlt, wo es mangelhaft entwickelt ist, wo es nicht mehr ausreicht, werden Töne und Naturlaute, die Elemente der Musik also, zu Hülfe genommen, beim Tier, beim Kind, beim Wilden. Auch der Kulturmensch verwendet noch Interjektionen, im äußersten Schmerz weint er laut auf, erleichtert das gepreßte Herz durch Seufzen und Klagelaute; durch Lachen, Jubeln und Jauchzen äußert sich das höchste Glück. In der Musik verstehn sich durch ihre Sprachen getrennte Völker. So ist die Musik die Lieblingssprache, die eigentliche Stimme der unverfälschten und ungebundnen Natur; zu ihr kehrt sie zurück, wenn in den Augenblicken der größten Leidenschaften die Wortsprache versagt, der Musik allein vertraut sie ihre intimsten Ahnungen, Träume und Geheimnisse an. Der wirklich Unmusikalische lebt kein volles, inneres Leben. Darum hat auch die Vorsehung allen Sterblichen die Fähigkeit zur Tonsprache in die Wiege mitgegeben, allen mit Ausnahme weniger Unglücklichen. Nicht

*) In Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste.

immer schlägt das Himmelsgeschenk gleich trefflich an. Wie ganze Völker und große Männer, gibt es auch ganze Stände, für die sich die Musik nicht zu eignen scheint. Jedoch bedarf das geschichtliche Beweismaterial noch einer genauen Untersuchung. Sie würde vielleicht zeigen, daß die Musikverachtung von Lücken des nationalen oder des persönlichen Charakters begleitet ist, sie würde die Fürsten, die gut komponiert und schlecht regiert haben, nicht der Musik, sondern der Disharmonie zwischen Pflichten und Neigung auf Rechnung setzen und für das richtige Maß auf den König David, auf Friedrich den Großen verweisen, sie würde, bei Italienern und Deutschen wenigstens, konstatieren, daß die überwiegende Mehrzahl bedeutender Persönlichkeiten, Staatsmänner und Feldherren eingeschlossen, musikalische Naturen waren. Nur darf man nicht nach Spielen und Singen entscheiden, sondern nach der innern Musik, die in den Schweigenden und Passiven oft viel stärker tönt als in den Fachleuten.

Unsrer Zeit wäre jedenfalls nicht zu raten, daß sie sich der Musik entäußere, denn sie hat keinen Überfluß an Idealen und kann für ihre Aufgaben und ihre Kämpfe sehr gut die Waffen gebrauchen, die die Musik einem Volke liefert. Die Hauptwirkung der Musik besteht darin, daß der Empfindungsapparat bis auf die höchsten Grade von Leichtigkeit und Stärke eingespielt wird. Die zahlreichen musizierenden Philister setzen die Tatsache nicht außer Geltung, daß der im griechischen Sinne musikalische Mensch den im übrigen gleichbegabten Amusischen an Zartgefühl und Begeisterungsfähigkeit übertrifft. Er ist rasch und tief mitleidig, ein sicherer Takt leitet ihn in Herzenssachen und überall, wo die weichen Tugenden den Ausschlag geben. Auch in Fragen von Recht und Unrecht, in Fragen der Ehre und der Sitte entscheidet er sich ohne Zögern so häufig für das Richtige, daß man sagen kann: Musikalisch begabte und gut erzogne Naturen gelangen zu einem natürlichen Adel der Seele, die Musik gleicht bis zu

einem gewissen Grade selbst geringe Herkunft aus und hilft Lücken der Bildung schneller zu beseitigen.

Aber dieser Erfolg hängt wie bei allen Gaben Gottes auch bei der Musik ganz vom richtigen Gebrauch und der richtigen Auffassung ab. Sie kann gleich dem Wein auch zum Gift werden, Begeisterungsfähigkeit in Verwirrung, Zartgefühl in weichliche Empfindelei kehren, sie kann einen von Natur kräftigen Menschen zum Sklaven der Launen und Zufälle machen. Hier scheiden sich Wortdichtung und Tondichtung. Auch in der Musik gibt es Reimgeklingel, leere Wortspiele, hohles Geschwätz, aber diese Auswüchse wirken in ihr ungleich verderblicher. Das liegt an dem erwähnten physischen Element der Musik, an der selbständigen Naturkraft von Ton und Rhythmus. Durch dieses physische Element dringt sie dämonisch und unwiderstehlich zum Innern des Menschen vor; erst durch die Macht der Melodie ist „Ein' feste Burg“ das Trutzlied der protestantischen Welt geworden, ohne die Musik wären die „Marseillaise“ und die „Wacht am Rhein“ unbekannt geblieben. Von ihrem physischen Element kommen auch die Hauptgefahren der Musik. Es ist vordringlich, herrschsüchtig und vermag die sinnlichen Naturen so zu blenden und zu fesseln, daß sie über ihm die Hauptsache an der Musik, ihren Sprachgehalt und den Geist vergessen. Die Naturmusik unterliegt ihm völlig, die Kulturmusik zeitweilig. Auch unsre Zeit ist ihm stärker geneigt, als gewünscht werden kann, weil sie eine an und für sich schon nervöse, innerlich aufgewühlte Zeit ist. Dem entspricht naturnotwendig die moderne Komposition, dem entspricht die heutige Vorliebe der musikalischen Welt für Gesang und Spiel aus Hunderten von Kehlen und Instrumenten, dem entspricht die Abwendung von schwach besetzter Kammermusik, die Abneigung moderner Musiker gegen den Dissonanzen sparenden Ton der Alten. Der Charakter der Zeit und ihr Musikgeschmack werden sich wieder ändern, die Nervengefahr, die in der dauernden Beschäftigung mit der

Musik liegt, wird aber immer bleiben. Der Dilettant kann ihr begegnen durch planvolle Auswahl, dadurch, daß er zeitliches und geistiges Übermaß beim Musizieren vermeidet. Nicht so der Berufsmusiker. Er ist es auch, dessen Charakter durch die Musik bedroht wird. Wie den Schauspieler zwingt auch ihn seine Kunst, und je innerlicher er ist, desto mehr zu einer unbegrenzten Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit. Es ist sein Stolz, sein Glück, daß er jeden Augenblick fremde Stimmungen und Seelenvorgänge wie eigne Erlebnisse darstellen kann. Nur verliert er darüber leicht den innern Halt, die allzugroße Elastizität spielt seinem Temperament und seiner Sittlichkeit unversehens üble Streiche im bürgerlichen Leben. Lombrosos effektsüchtige Theorie vom verrückten Genie ist sicher auch auf Beobachtungen aus den Musikerkreisen aufgebaut.

Wo ist da ein Schutz? Zuerst in der allgemeinen menschlichen Erziehung des Musikers, dann aber auch in seiner künstlerischen. Diese muß vor allem auf Klarheit beim Musizieren gerichtet sein, muß das geistige Element in der Musik überall voranstellen, muß es überall im ganzen und im einzelnen jedes Tongedichts zu finden lehren. Auch hierfür hat sich die hellenistische Auffassung der Musik, die Formel von der Musik als Sprache vorzüglich bewährt! Denn die Vortragslehren des achtzehnten Jahrhunderts dringen nicht bloß auf genaue Beachtung der musikalischen Grammatik und des Formenbaues, sondern sie verlangen auch, daß der Musiker überall die „Affekte“ richtig zum Ausdruck bringe. Heute schreiben wir jedes piano, jedes crescendo vor, metronomisieren das Tempo und erleben es doch, dass ein Kyrie wie ein Sturmmarsch klingt. Die Komponisten der frühern Zeit überließen es den Ausführenden, die ganze Dynamik je nach Raumverhältnissen und Disposition zu bestimmen; vor Mißgriffen waren sie durch die Lehre von den Affekten gesichert, die jedem ordentlichen Musiker im Blute saß. Der Gedanke, die Musik sei inhaltlos, oder dieser Inhalt sei völlig unbestimmt und unbestimmbar,

lag vom 16. bis zum 18. Jahrhundert außer dem Bereich der Möglichkeit, nur wurde die Bestimmbarkeit auf die Hauptzüge musikalischer Themen und ihrer Umbildungen begrenzt, auf die „Affekte“. Der wahre Künstler weiß sie auch heute noch überall zu bestimmen und richtet sich in der Auffassung großer und kleinster Teile eines Musikstückes nach ihnen. Die Zukunftsaufgabe des musikalischen Unterrichts wird es sein, diesen geistigen Halt für den Musikbetrieb, diesen starken Damm gegen die Gefahren der Musik für alle, die musizieren, wieder zurückzugewinnen. Unter dieser Voraussetzung steht der eigentümliche, unersetzliche Wert der Musik auch für unsre Zeit und für alle Zukunft fest.

---

# III.

## Der Musikunterricht in der Volksschule und auf den höhern Lehranstalten.

Die Forderung, das gesamte Volk für die bildende Kunst zu erziehn, schon der Schuljugend den Blick für Schönheit und Wesen der äußern Welt zu schärfen, ist erst in neuerer Zeit aufgestellt worden. Für die Musik dagegen tritt die Schule schon seit alters ein; sie genießt einen Vorzug, für den ihre Vertreter und Freunde dem Staat und den Behörden unter allen Umständen Dank schuldig sind. Deutschland hat wie mit seinem gesamten Bildungswesen auch mit der musikalischen Volkserziehung durch die Schulen jahrhundertelang vor dem Ausland einen Vorsprung gehabt, und wenn neuerdings die Sorge, überholt zu werden, berechtigt geworden ist, so sollte sie sich doch nicht in Zweifel am guten Willen der entscheidenden Stellen und in harten Anklagen äussern.

Von jeher hat sich der musikalische Schulunterricht in Deutschland auf Gesangunterricht beschränkt und damit den kürzesten und besten Weg zu den Grundlagen der Musik aufgesucht. Denn nichts führt schneller und tiefer in die Musik ein als Singen. Die Aufnahme unter die pflichtmäßigen Schulfächer verdankt der Gesang wohl Luthers liturgischen Neuerungen. Seine Anordnung des evangelischen Gottesdienstes, die Stellung, die er dem Gemeindegesang gab, die Idee, die Figuralmusik durch Errichtung von Laienchören, den sogenannten Kantoreyen, zu popularisieren, setzten die Vorarbeit der Schule voraus. Überall in Stadt und Land mußten die Kinder zur Musik herangezogen werden. Deshalb schreiben alle bekannten protestantischen Schulordnungen des sechzehnten Jahrhunderts das Singen vor. Aber ebenso allgemein beschränken sie sich darauf, das Ziel, Lernen und Üben von Kirchengesängen, anzugeben; über die Wege, es zu erreichen, schweigen sie. Dieser Mangel ist dem Schulgesang verhängnisvoll geworden und geblieben. Ein Notstand läßt sich zum erstenmal am Ende des siebzehnten Jahrhunderts aus der Geschichte der deutschen Komposition nachweisen. Das Lied hört auf, und wohl nicht bloß, weil die Dichter fehlen. Als in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Berliner Schule einsetzt, ist ihr Hauptziel die Hebung des Volksgesangs. Nach der Ansicht ihrer Wortführer sind wir auf diesem Gebiete unendlich weit hinter den Franzosen zurückgeblieben. Die sächsischen Schulberichte aus jener Zeit bestätigen: das ganze Schulwesen liegt im argen, am ärgsten aber steht es mit dem Singen.*) Seit jener Zeit hat die Kritik des deutschen Schulgesangs nicht mehr aufgehört. Sie äußert sich zunächst in der praktischen Form von Gesangschulen, die den Gang und die Methode des Unterrichts dadurch vor Willkür und Zufall zu sichern suchen, daß sie der Volksschule einen mit Wohlbedacht gewählten

*) H. R. E. Möckel, Die Entwicklung des Volksschulwesens in der ehemaligen Diözese Zwickau. Leipzig, 1900.

und verteilten Übungsstoff vorlegen. Joh. Ad. Hiller, der große Organisator, der Hauptvertreter des neuen Kinderlieds, tut mit seiner „kurzen und erleichterten Anweisung zum Singen für Schulen in Städten und Dörfern“ 1791 den ersten Schritt. Unter den Musikern, die ihm immer zahlreicher folgen, sind Nägeli (1810) und Silcher (1853) hervorzuheben. Einzelne dieser Gesangschulen geben auch etwas Theorie; das Hauptgewicht legen sie sämtlich darauf, daß der Schulunterricht, um anregender zu wirken, das weltliche Lied mit aufnimmt. Noch vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wird dieser Anspruch allenthalben amtlich anerkannt. Mit der Einführung des Schulzwangs regeln sämtliche deutschen Staaten den Gesangunterricht dahin neu, daß sie den Chorälen Vaterlands- und Volkslieder zur Seite setzen.

Nach der andern Seite aber, der theoretischen und elementaren Begründung des Schulsingens, bleibt es bei der Praxis der Reformationszeit. Dagegen setzt nun in den vierziger Jahren eine Bewegung ein, die bis heute noch nicht zur vollen Ruhe gelangt ist. Sie verlangt eine gründliche Verbesserung der Unterrichtsmethode: das Singen nach dem Gehör soll beschränkt, alles Lernen und Üben auf Kenntnis von Intervallen, Rhythmen, Noten, auf klare Tonbegriffe gestützt werden. Otto Langes Buch „Über die Musik als Unterrichtsgegenstand“ (1841) vertritt zum erstenmal in entschiednem Ton diese ganz berechtigten Forderungen. Den Gesangunterricht vom Anfang bis zum Ende der Schulzeit bloß auf Nachahmung und Gedächtnis aufzubauen, ist pädagogisch verwerflich und musikalisch ziemlich nutzlos.

Grundsätzlich führt die Volksschule in alle ihre Lehrgegenstände soweit ein, daß der Schüler beim Eintritt ins Leben seinen Weg allein fortsetzen kann. Er lernt vom Lesen soviel, daß ihm alles, was in deutscher Sprache geschrieben und gedruckt wird, wenigstens äußerlich zugänglich ist. Er kann nach der Konfirmation seine Briefe schreiben,

ein Rechnungsbuch führen, sich über alle Dinge, die er versteht, auch verständlich ausdrücken. Er ist imstande, einer Predigt zu folgen, in einem einfachen Religionsgespräch mitzureden, er weiß in der Länder- und Völkerkunde, in der Natur- und Weltgeschichte soviel von den Hauptsachen, daß er sich bei jedem vorkommenden Falle näher unterrichten und einarbeiten kann. Überall kommen ihm die Früchte eines systematischen, auf die Anfangsgründe aufgebauten Unterrichts zu gute. Folgerichtig muß die Schule auch im Gesangunterricht zur Selbständigkeit erziehn, muß dem Schüler zu dem Viatikum von Chorälen und Liedern auch die Fähigkeit mitgeben, diesen bescheidnen Besitz festzuhalten und jederzeit mit Leichtigkeit zu vermehren. Begnügt sie sich mit Eintrichtern, mit bloß mechanischem Betrieb des Singens, so reißt sie von der in andern Schulstunden gewonnenen Erziehung des Bewußtseins und der Denkkraft ein Stück wieder ein und verstößt gegen die wichtigsten Grundsätze der modernen Pädagogik.

Musikalisch muß gegen das Gehörsingen zunächst eingewandt werden, daß es die Freude an der Sache nicht recht aufkommen läßt. Wie lange dauert es bei diesem Vorgeigen und Nachsingen von einzelnen Takten und Abschnitten, bis ein Stückchen fertig wird! Rein und fehlerlos lernen es überhaupt nur die Begabten. Um nicht von den schlechten Ohren und Kehlen aufgehalten zu werden, lassen bequeme Lehrer deshalb immer die ganze Klasse singen und schreien, kranke und gesunde Stimmen durcheinander, verderben damit viel Stimmmaterial, legen wohl gar den Grund zu schweren Leiden der Hals- und Luftorgane. Der Tonsinn der Kinder bleibt nach jeder Richtung hin unentwickelt, allenfalls die kräftigsten Unterschiede der Klangfarben und Klanglagen werden klar. Kommts in den obern Klassen zu Versuchen im mehrstimmigen Gesang, so steigert sich die Pein; auch einfache Aufgaben kosten unverhältnismäßige Zeit, die bessern Sänger ermüden,

die unbegabten und faulen benutzen die Singstunde zum Ausspannen. Auch für den Lehrer ist dieser Unterricht ohne Grund und Boden eine Marter. Weil geistig nicht erkannt und überwunden, kehren die alten Schwierigkeiten bei jeder neuen Aufgabe wieder. Es häuft sich Stoff an, aber es kommt zu keinem Fortschritt. Und das Resultat dieser Quälereien? Die Mehrzahl der jungen Burschen und Mädchen sind musikalische Analphabeten, haben die schönen Choräle und Lieder in den Jahren, wo sie gegen Gottlosigkeit und Roheit schützen sollten, wieder vergessen. Der Gemeindegesang in unsern Kirchen klingt äußerst dünn, so oft eine unbekanntere Melodie versucht wird, die Gesangvereine führen ein sieches Dasein. Das Singen beim Arbeiten, beim Spielen, beim Wandern gehört zu den Seltenheiten; daß es noch vorkommt, ist weniger Verdienst der Schule, als Nachwirkung alter, namentlich in Gebirgsgegenden zäher Sitten. Zum Teil haben erst die Militärjahre die Lust an Lied und Ton geweckt.

Diese Erwägungen und Tatsachen lagen, als gegen 1830 die Neuordnung des deutschen Schulwesens erfolgte, noch nicht vor. Die deutsche Musik stand noch in hoher Blüte, insbesondre bedurfte die Pflege des Gesangs kaum einer Ermunterung durch die Schule. Das war noch die Zeit der durch J. A. P. Schultz und die Berliner eingeführten Standeslieder, die Zeit, wo Oper und Singspiel fortwährend neue Favoritgesänge abwarfen. Es sang noch in der Werkstatt, in der Spinnstube, auf der Tenne, in Feld und Wald, das Lied spornte den Fleißigen und lohnte den Feiernden. Im kleinsten Häuschen war der Tonkunst ein Altar errichtet, und wars auch nur ein Vogelbauer, die meisten Kinder brachten in die Schule Musik vom heimischen Herde mit. Die Lehrer aber, die nicht mit Leib und Seele beim Musizieren waren, konnte man suchen, sie galten weder bei Superintendent und Pfarrer, noch bei Standesgenossen für voll. Alle spielten wenigstens Orgel und waren Sänger. Für die Lehrer, die bei Ephoral-

konferenzen zum Chor zusammentraten, haben Fr. Schneider und R. Volkmann ihre unbegleiteten Messen, C. Loewe und J. Otto Oratorien für Männerchor geschrieben, von deren Schwierigkeit der einzige heute noch lebende Rest der Gattung, R. Wagners „Liebesmahl“, einen Begriff gibt. Unter den Kantoren der kleinen Städte waren noch ehemalige Präfekten berühmter Schulchöre, Männer, die nach alter Art kunstgerecht und fruchtbar komponierten und die Musik als Hauptamt ansahen. Da lernten die begabten Kinder leicht mehr, als die Schule verlangte; auf den Schulranzen der Kleinen eine Violine oder ein Blasinstrument war keine Seltenheit. Die Schulverwaltung brauchte sich unter diesen Verhältnissen um die Musik keine Sorge zu machen; sie tat ein übriges, wenn sie im Gesangstoff das Monopol der Choräle nach Wunsch beseitigte. Die neue Bewegung für Einführung methodischen Gesangunterrichts blieb darum in den Kreisen der Pädagogen und der Musiker selbst lange Zeit ziemlich unbeachtet, unter den Behörden kamen ihr nur die königlich bayrische Schulverwaltung im Anfang der sechziger, die königlich sächsische Ende der siebziger Jahre mit neuen Verordnungen entgegen.

Erst das Jahr 1881 brachte eine wichtige Wendung durch den Bericht, den der Engländer John Hullah dem britischen Parlament, das ihn auf eine Studienreise geschickt hatte, über den Gesangunterricht in den Schulen des Kontinents vorlegte. Darin erhielt Deutschland eine sehr geringe, durch Beschreibungen und Vergleiche fest belegte Zensur. Das war beschämend, aber heilsam. Wir merkten, daß wir bei unserm Schulgesang zu lang auf den alten Segen und auf die Mitgift des Elternhauses gerechnet hatten, und daß es mittlerweile hohe Zeit geworden war, modernere Wege auf diesem Gebiet einzuschlagen. Die Anhänger des methodischen Betriebs mehrten sich so rasch, daß heute niemand mehr wagt, dem alten Gehörsingen in der Schule öffentlich das Wort zu reden. Mit wenig Ausnahmen haben auch seit Hullah alle deutschen Staaten durch neue

Verordnungen gesucht, den Gesangunterricht in den Volksschulen rationeller und ergiebiger zu gestalten, und zu diesem Zweck das Singen nach Noten eingeführt. Der allgemeine, durchgreifende Erfolg jedoch ist bis heute noch ausgeblieben. Es gibt jetzt viel mehr Kinder als früher, die Noten lesen, aber immer noch nicht genug, die nach Noten singen können. Die Notentafeln und Notenhefte sind vielfach eine Maske, hinter der das alte Singen nach dem Gehör weiter gedeiht. Die Stunden fangen mit Übungen in Tonleitern, in Intervallen und Rhythmen an, aber die schwachen Lehrer verstehn nicht diesen Teil Kunstwissenschaft für die Praxis nutzbar zu machen. Geht es an die Choräle und Lieder, so wütet trotz Hullah und neuer Verordnungen die Geige immer noch voran und dazwischen. Über die beste Einführung, über das notwendige Maß theoretischer Kenntnisse herrscht ja in den Fachkreisen noch Meinungsverschiedenheit. Aber auf drei Punkten müßte überall ganz streng bestanden werden, wenn der methodische Gesangunterricht die erwünschten Früchte bringen soll. Der erste ist das Ziel. Das besteht klipp und klar in der Forderung: daß die Kinder vom Blatt singen lernen, leichtere Stücke in den Mittelklassen, in den Oberklassen auch schwerere! Für die Erreichbarkeit liegen die Beweise fast seit hundert Jahren aus der Schweiz vor, die Folgen in dem Gesangvereinswesen dieses Landes. Auch kleine schweizerische Städte (Solothurn, Aarau u. a.) haben ihre regelmäßigen Oratorienaufführungen. Wird auf dieses Ziel hin geprüft und kontrolliert, so kann sich die Aufsichtsbehörde über den Wert ihrer Verordnungen und über den Grad von Geschick und Gewissenhaftigkeit, mit dem sie ausgeführt werden, nicht täuschen.

Die zweite Forderung dient dazu, die Erreichung dieses Ziels zu erleichtern und zu sichern. Sie lautet: das Singen nach Noten muß rechtzeitig beginnen. Für die Bestimmung dieses Zeitpunktes darf etliche Freiheit je nach lokalem und provinziellem Musiktalent, nach zufälligen Verhältnissen gelassen werden, und

das Gehörsingen wird, solange Ohr und Stimme noch ungeschult sind, also wenigstens für das erste Schuljahr, als Hülfsmittel auch später, nicht zu entbehren sein. Aber es ist nicht mehr rechtzeitig, sondern viel zu spät, wenn das Notensingen, wie es die Gesangordnung für die preußische sechsklassige Volksschule bestimmt, erst in der zweiten Klasse, das ist im sechsten Schuljahr, anfängt. Bis dahin sind kostbare Jahre verloren worden und zahlreiche Kinder verdorben. Die sächsischen Volksschulen verlegen den Beginn des Notenunterrichts mit Erfolg in das zweite Schuljahr.

Der dritte Punkt, auf den ein methodischer Gesangunterricht ein Hauptgewicht legen muß, ist, daß die Kinder möglichst viel einzeln singen. Neben der allgemein pädagogischen hat diese Forderung noch ihre besondre Begründung in der Notwendigkeit, daß der Gesundheitszustand der Kinderstimmen überwacht werden muß. Die Italiener führen ihren Überfluß an schönen Gesangstimmen geradezu darauf zurück, daß ihre Schulen bisher keinen Gesangunterricht getrieben haben.

Eine eingehende Kritik der neuen deutschen Schulgesangsverordnungen würde mancherlei zu loben, aber auch mancherlei zu beanstanden haben. Lobenswert ist z. B. die hie und da getroffne Bestimmung, daß die Kinder Noten schreiben lernen, ungeheuerlich dagegen die Forderung eines großen Staates, daß die Volksschule, in der dreistimmiger Gesang schon fragwürdig ist, vierstimmigen Gesang treibe. Aber diese Arbeit ist Sache der Fachblätter, unter denen sich ja auch neuerdings Spezialorgane für Schulgesang zeigen. Möchten sie nur immer davon ausgehn, daß den unleugbaren Schäden der gute Wille zur Abhülfe gegenübersteht, und daß die amtlichen Stellen in einer schwierigen Lage und plötzlich für ein Gebiet in Anspruch genommen sind, auf dem es früher nichts zu tun gab. Durch die Fürsorge, mit der sie sich des Schulgesangs in neuer Zeit angenommen haben, beschämen unsre Kultusministerien den Musikerstand. Nur vorübergehend hat sich der Allgemeine

Deutsche Musikverein durch die Broschüren von Engel und Tottmann, durch Eingaben des Schulgesangs angenommen. Die Mehrzahl der Tonkünstler hat noch immer keine Ahnung von der Wichtigkeit des Gegenstands. Heute, wo so viele andre Quellen versiegt sind, ist der Gesangunterricht in den Schulen die wichtigste, für große Kreise die einzige Wurzel der musikalischen Volkskraft, geht auch die Zukunft der hohen Kunst sehr nahe an und hat für sie gegen früher eine hundertfache Bedeutung. Wer tischlert, muß einen guten Waldbestand zu seinen Lebensfragen rechnen. Die Instrumentenfabriken, die Notendruckereien, die zahlreichen in der deutschen Industrie nicht unwichtigen musikalischen Hülfsgewerbe rechnen auf gute musikalische Schulbildung. Aber auch die eigentliche Tonkunst kann ihrer nicht entbehren. Ohne Nachschub aus dem Volk kann keine Kunst bestehn, keine bleibt gesund, wenn sie die Fühlung mit den Kreisen einfacherer Bildung verliert. Das sollten vor allem die Musiker bedenken, die den Bergmannssohn M. Luther und Joseph Haydn, den Sohn des Wagners, zu ihren Größen zählen. Daß aber ein Volk selbst an seinem Innern Schaden leidet, wenn ihm die Musik zu fehlen beginnt, läßt sich aus der Gegenwart allein schon merken. Die Verrohung und Entkirchlichung der untern Stände steht auch im Zusammenhang mit der Verminderung ihrer Musikliebe.

Der Gesangunterricht in den Volksschulen ist danach nicht bloß eine musikalische Zeitfrage, sondern er ist eine allgemeine Kulturfrage. Da ihn die Behörden als solche erkannt haben, ist es Pflicht aller Berufnen, mitzuarbeiten und mit gutem Rat zu unterstützen. Jene haben mit der Einführung des methodischen Unterrichts den richtigen Weg beschritten, aus einer Krisis herauszukommen. Aber diese Krisis verlangt noch für geraume Zeit besondre Anspannung der Kräfte und unausgesetzte Überwachung der Erfolge der verordneten Mittel. Es wird auch einer Vermehrung dieser Mittel bedürfen. Auf zwei soll besonders auf-

merksam gemacht werden. Das erste betrifft den Musikunterricht auf den Lehrerseminarien.

In Preußen scheint ja, nach dem neusten Entwurf des trefflichen Schneider, der Musik auf den Seminarien nur noch eine kurze Frist vergönnt zu sein und auch in außerpreußischen Seminarkreisen regt sichs antimusikalisch. So lange aber noch die Gesanglehrer der Volksschule von diesen Instituten gestellt werden, muß etwas sorgfältiger darauf gehalten werden, daß die Seminaristen die äußerst schwierige Kunst des methodischen Gesangunterrichts vollkommen beherrschen lernen. Der Musikunterricht auf den Seminarien müßte nicht Chorsänger, sondern Solosänger ausbilden, Gesanglehrer, die die Natur der Kinderstimme genau kennen, und die es verstehn, die Jugend bei den musikalischen Elementen zu fesseln und durch die Elemente lernfreudig zu machen. Für die Auswahl der Seminarmusiklehrer sollte die Leistungsfähigkeit in der Gesangpädagogik maßgebend sein.

Das andre Mittel ist die Anstellung von besondern fachmännischen Gesanginspektoren, wenigstens solange, bis die Reform des Unterrichts überall sicher steht. Es handelt sich da um eine Maßregel, die für den Zeichenunterricht, auch für den Unterricht im Turnen hie und da schon besteht und die keine großen Opfer verlangt. Die Zahl solcher Inspektoren bestimmt der Bedarf. Es gibt Länder, wo jede größere Stadt einen für sich braucht, und andre gleich große, wo es genügt, daß überhaupt eine solche Kraft und die Möglichkeit einer Kontrolle da ist. Auch jetzt schon wird natürlich der Gesangunterricht überwacht durch die Prüfungen vor einem Publikum von Eltern, durch die geistlichen Lokalschulinspektoren, besonders durch die Provinzialschulräte und Bezirksinspektoren. Aber gerade die arge Verschiedenheit der Gesangleistungen in den einzelnen Bezirken auch der besser singenden Länder führt auf den Wunsch einer besondern fachmännischen und einheitlichen Inspektion des Schulgesangs. Bewährt hat sie sich hinlänglich in Belgien und England. Auch der in Deutschland bisher erprobte einzige Fall

spricht für das Institut. Es war die Universitätsstadt Rostock, die im Jahre 1881 eine solche Inspektion des Schulgesangs errichtete. Vier Jahre darauf sangen beim Mecklenburgischen Musikfest hundert und mehr Kinder in Händels „Israel“, in Bachs „Ein' feste Burg“ und in Berlioz' „Requiem“ mit, und in der ganzen Zeit war soviel Stimmkapital und Gesundheit geschont, soviel Schönheitssinn geweckt und gepflegt worden, daß es Gegner der Maßregel nicht mehr gab.

Während man von dem Gesangunterricht in den Volksschulen hoffen kann, daß er in absehbarer Zeit sowohl dem Volk wie der Musik so zu gute kommt, wie er soll, ist er an den deutschen Gymnasien und an den ihnen verwandten Lehranstalten noch in einem Zustande, den man auch bei entschiedner Mäßigung nicht als zufriedenstellend bezeichnen kann. In der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“, die dem Gegenstand rühmlicherweise fortgesetzte Aufmerksamkeit schenkt, ist wiederholt die Ansicht vertreten worden, daß der Gesangunterricht auf unsern Gymnasien durchschnittlich der Musik mehr schade als nütze und ihr Ansehen sehr stark vermindere. Jedenfalls leistet das Gymnasium für Musik und Musikliebe heute viel weniger als in frühern Jahrhunderten. Das zu beweisen, genügt es, die Namen Heygendorff, Rebhuhn, Reuchlin, Chr. Weise anzuführen, an das alte Schulspiel als wichtige Gattung alter musikalisch-dramatischer Kunst zu erinnern, es genügt auf die zahlreichen Sammlungen von Chorkompositionen zu verweisen, die horazische Oden und andre klassische Dichtungen zum Gebrauch der Lateinschulen vertonten. Vereinzelte Fastnachtsaufführungen sind heute die einzigen Überbleibsel dieser ehemaligen Kunstblüte. Durch die Schulchöre, die überall bestanden, war die ganze Sphäre der Gymnasien musikalisch; unwillkürlich atmeten auch die Externen reichlich musikalische Luft ein. Vielleicht wurden durch den Einfluß des Chors und der Chorschüler Händel, J. Holzbauer, R. Schumann — um nur allgemein bekannte Komponistennamen zu nennen — mit bestimmt, Musiker

zu werden. Da bedurfte es kaum noch besondrer Singstunden. Und doch scheinen sie, zeitweise wenigstens, im Lehrplan gut bedacht gewesen zu sein. An den sächsischen Fürstenschulen, an der Hofschule zu Kassel war im sechzehnten Jahrhundert täglich eine vorgeschrieben. Es ging nach jeder Richtung von den höhern Schulen ein gutes Beispiel für die Pflege der Musik aus. Heute dagegen erneuern sich an ihnen alle Mängel, an deren Beseitigung die Volksschule arbeitet, und dazu tritt ein äußerst schwerer Grundschaden. Das ist die sogenannte Dispensation, der Brauch, daß die Teilnahme an den Gesangstunden mit Ausnahme der untersten Klassen tatsächlich ins Belieben der Schüler gestellt wird. Es ist in Deutschland, dem Lande der Ordnung, eine schwer begreifliche Erscheinung, daß auf einem Unterrichtsgebiete der Wille der obersten Behörde einfach unbeachtet bleibt. Denn auch für die Gymnasien haben die Ministerien an und für sich noch heute sehr gut vorgesorgt, nämlich neun Jahre lang je zwei Gesangstunden in der Woche. Wieviel könnte da geleistet werden! Aber durch die Leichtigkeit und Freigebigkeit, mit der auf Grund ärztlicher Zeugnisse und elterlicher Wünsche der Gesangunterricht nachgelassen wird, wandelt sich dieser aus einem obligatorischen in einen fakultativen Lehrgegenstand, und die Zahl der Gymnasien, in denen von Quarta oder Tertia ab nur der zehnte Teil der Schüler schlecht und recht mitsingt, ist nicht die Minderheit.

Durch die Dispensation, d. h. die Erlaubnis, von der Singstunde wegzubleiben, sollen die mutierenden Stimmen geschont, daneben auch andre Krankheits- und Schwächezustände der Entwicklungsjahre berücksichtigt werden. Aber warum bleiben die Schüler auch dann noch dispensiert, wenn diese Hinderungsgründe weggefallen sind? Ist die Dispensation überhaupt in dem üblichen Umfange nötig? Wie wären die alten Schulchöre möglich gewesen, wie könnte es noch einen Thomanerchor, einen Kreuzchor geben, wenn die Jugend wirklich so häufig und so lange mit Singen aussetzen müßte! Die Dispensation muß

abgeschafft und in eine vom Gesanglehrer zu erteilende Erlaubnis zu schweigen verwandelt werden. Die bessere Hälfte des Musizierens ist gutes Hören, und das können auch die Stimmkranken unter Kontrolle des Lehrers üben.

Weg also mit der Dispensation! Das ist die erste unerläßliche Reform, die im Gesangunterricht des Gymnasiums durchgeführt werden muß. Die zweite ist die Durchführung des Klassenunterrichts bis zur Prima. Auch sie ist in den Schulordnungen verlangt, wird aber ebenfalls an den meisten Anstalten umgangen. Für die mittlern und obern Jahrgänge gibt es meistens statt der zwei vorgeschriebnen Klassenstunden eine wöchentliche Chorstunde. Mit seinen wenigen Getreuen pflegt in ihr der Gesanglehrer die Paradestücke für die großen Tage der Schule vorzubereiten. Nun gehört der Chorgesang, d. h. der gemischte Chor, nicht der Männerchor, gewiß an die höhern Lehranstalten. Aber er darf den Unterricht nicht verschlingen, sondern er muß durch ihn vorbereitet und ermöglicht werden. Nur aus Sängern, die allein und selbständig richtig ein Schubertsches Lied, eine Loewesche Ballade vom Blatt singen, läßt sich ein guter, eines deutschen Gymnasiums würdiger Chor bilden. Nur ein methodischer, auf Tonverstand und Formenlehre begründeter Klassenunterricht, der es zum Singen vom Blatte bringt, erhält bei gebildeten Knaben und Jünglingen den Respekt vor der Musik und vor ihren Vertretern. Auf dieser Anlage beruhen die Gesangerfolge des Eton College und andrer englischen Schulen, auch die von schweizerischen und belgischen Gymnasien, von ihr aus ist auch das „Graue Kloster“ in Berlin in der Zeit der Bellermanns zu seinen bekannten Aufführungen Händelscher Oratorien gekommen.

Eine dritte Reform betrifft das Lehrerpersonal für den Gesangunterricht an den Gymnasien. Sie ist erst in neuster Zeit im „Kunstwart“ sowie in der obengenannten „Zeitschrift“ und zwar von Fachmännern verlangt worden: die Gesanglehrer sollen studierte, den übrigen Schulkollegen in Bildung und Stellung

ebenbürtige Männer sein, die den Gegenstand im Geiste der Schule und im Einklang mit ihren Ideen und Interessen zu behandeln wissen. Solche Männer waren in alter Zeit die Kantoren der Lateinschulen. Sie saßen an einer hohen Stelle im Lehrerkolleg und erteilten auch wissenschaftlichen Unterricht. Sehr lange haben die sächsischen Fürstenschulen an dem studierten Gesanglehrer festgehalten, heute findet er sich nur noch in Torgau. Gewiß enthält die Forderung eine sehr große Härte. Denn es gibt unter den vom Lehrerseminar genommnen Männern sehr tüchtige Kräfte, die der vielfachen Schwierigkeiten des Faches, soweit es die Verhältnisse erlauben, Herr werden. Aber einstweilen muß der leichtsinnigen Jugend jeder Vorwand genommen werden, die Gesangstunde für minder wichtig anzusehen.

Will man diese Reformen nicht, so wird es besser sein, den Gesangunterricht aus den Lehrgegenständen des Gymnasiums zu streichen und die Singlustigen samt denen, die Theologie studieren wollen, auf den Privatunterricht und die Teilnahme an den Chorvereinen zu verweisen. Der heutige Ertrag und Betrieb verlohnt der Mühe nicht. Hauptsächlich durch das Versagen des Gymnasiums ist es zu der Abwendung von der Musik in den gelehrten und gebildeten Ständen gekommen, die früher berührt worden ist. Nur in Orten, wo zufällig der Gymnasialgesang das Rechte leistet, arbeiten die Chorvereine erfolgreich. Für solche Zufälle ist in der Regel ein musikalischer Rektor entscheidend. Viele Musikfreunde werden dafür Belege an der Hand haben, alte Güstrower z. B. dankbar an ihren Raspe denken. Der Unterrichtserfolg darf jedoch nicht von Personen abhängen, sondern er muß planmäßig gesichert sein. Die Durchführung der Lehrpläne ist aber im Durchschnitt so mangelhaft, daß die protestantischen Gymnasien nicht einmal die dem leichten Stande des heutigen Altargesangs gewachsenen Theologen in der nötigen Anzahl liefern. Mit der beliebten Überbürdungsfrage hat dieses schlechte Ergebnis nichts zu tun. Denn daß das richtige Singen die beste Erfrischung nach der

wissenschaftlichen Arbeit ist, wissen alle, die in einem Schulchor Alumnen gewesen sind. Keiner, der sich nicht auf die Singstunde gefreut hätte! Nur die Mängel des Gesangunterrichts sind dafür verantwortlich, daß das Gymnasium heute für die Musik so gut wie verloren ist, mehr noch, daß es ihrem Ansehen schadet. An einer Änderung dieser Zustände haben aber die Musiker das allergrößte Interesse, und es ist höchst bedauerlich, daß sie sich darüber nicht klar sind. Bachgesellschaften, Händelgesellschaften, Loewevereine, Wagnervereine, Parsifalbünde sind lauter nützliche Unternehmungen. Aber noch dringlicher ist es, dafür zu sorgen, daß die gebildete deutsche Welt nicht von der Musik abfällt. Was nützen die ersehnten großen und größten Komponisten, wenn sich die Männer, die an der Spitze von Staat und Gesellschaft stehn, wenn sich unsre Seelsorger, wenn sich die Erzieher unsrer Jugend nicht mehr um die deutsche Tonkunst kümmern, ihr nicht mehr zu folgen vermögen! Der Gesangunterricht auf den Gymnasien ist eine der wichtigsten musikalischen Zeitfragen; sie umschließt das Verhältnis zwischen höherer Bildung und Musik. Nur zum Schaden beider Teile kann es gelöst werden, der größere würde aber auf der Seite der Musik entstehn.

Vor einem Jahrzehnt noch stieß die Kritik des Gymnasialgesangs bei den Lehrern auf persönliche Empfindlichkeit. Heute beteiligen sie sich an ihr, bemühen sich um Einführung wirklicher Methoden, um Beschaffung und Verbesserung von Bibliotheken und haben sich in der Mehrzahl von der Notwendigkeit gründlicher Reformen überzeugt. Der nächste Schritt müßte der sein, daß sie korporativ vorstellig werden. Aber auch die Musikzeitungen sollten das Thema vom Gesangunterricht der Gymnasien auf ihrer Tagesordnung festhalten und alle gebildeten Musiker die amtliche Kontrolle solange nachdrücklich unterstützen und ergänzen, bis die Erfolge dieses Lehrfachs wieder der Vergangenheit der Gymnasien, den Bedürfnissen der Musik und den Absichten der obersten Schulbehörden entsprechen.

---

## IV.

## Der musikalische Privatunterricht.

Der Gesangunterricht in unsern Volksschulen und Mittelschulen soll der gesamten Jugend des Landes den Zugang zur Musik erschließen und ihr die Grundlagen des Übens und Verstehns geben.

Der Privatunterricht führt diese Schularbeit bei den veranlagten Naturen auf das Gebiet der besondern Neigung und Befähigung hinüber und erzieht der Kunst ihre eigentlichen Jünger, Berufsmusiker und Dilettanten. Die Ausbildung der Dilettanten ruht auf ihm meistens allein, die der Fachmusiker bis zu einem bedeutenden Grade; für diese ist er das wichtigste Mittelglied zwischen dem Musikunterricht der Volks- und Gelehrtenschulen auf der einen und dem der Konservatorien auf der andern Seite. Für die meisten Knaben und Mädchen, die Privatstunden, und kosteten sie auch nur 50 Pfennige, nicht erschwingen können, hört die Möglichkeit, in der Musik weiter zu kommen, mit dem Abschied von der Schule auf, d. h. gerade da, wo der für die Musik empfänglichste Lebensabschnitt beginnt. Vielleicht sorgt die Zukunft wenigstens für die ausgesprochnen Talente in diesen Kreisen. Unentgeltliche Singschulen für erwachsene Mädchen, Singkurse in den Fortbildungsschulen wären die einfachen Mittel hierzu.

In den bemittelten Klassen dagegen gehört heute der Ausgabeposten für musikalischen Privatunterricht zu jenen Forderungen der allgemeinen Bildung, deren sich auch der sparsamste Hausvater der guten Sitte wegen unterwirft. Fälle, daß wie bei Händel, bei Gluck eine große Musikbegabung Gefahr läuft, unterdrückt zu werden, ereignen sich heute kaum noch, wohl aber werden unbegabte Kinder häufig mit Musik gequält. In den letzten Generationen ließe sich die Aus-

breitung des musikalischen Privatunterrichts ziffernmäßig feststellen. Ihr entspricht die Vermehrung der Musiklehrer, die dem allgemeinen Bevölkerungswachstum weit vorausgeeilt ist. Auch kleinere Orte, für die früher der Kantor ziemlich allein genügte, verlangen jetzt nach fachmäßig gebildeten Musiklehrern, in den großen Städten aber hat der Bedarf an musikalischem Privatunterricht zahlreiche Dilettantenschulen hervorgerufen. Der Musikunterricht, früher nur ein Nebenamt in den Mußestunden, ist ein selbständiger, wichtiger, auch für Frauen sehr willkommner und geeigneter Lebensberuf geworden.

Diese Entwicklung gehört unter die erfreulichen Erscheinungen, die unsrer Zeit den guten Willen zur Musik bescheinigen. Trüge dieser reichliche Privatunterricht die rechten Früchte, so müßten wir den vorhergegangnen Jahrhunderten ein weit überlegnes Dilettantentum entgegenstellen können. Nicht alle wissen, was die Laienkraft in der Geschichte der Musik bedeutet hat. Sie gleicht der Reserve in der Armee, zuweilen ist sie die Avantgarde gewesen. Was bei keiner andern Kunst vorgekommen ist, hier hat es sich mehr als einmal ereignet: wichtige Wendungen und Entscheidungen sind als Taten der Laienwelt ohne oder wider die Fachleute durchgesetzt worden. Dilettanten von tiefer und breiter Allgemeinbildung waren es, die am Ende der Renaissancezeit jene Revision der die Komposition leitenden Ideen, jene Vereinfachung des musikalischen Stils herbeiführten, der wir die Palestrina und Monteverdi, der wir die ganze neue Tonkunst mit Musikdrama und Sinfonie, Sologesang und Konzert verdanken. Damals wurde der Name dillettanti ein Ehrentitel, Komponisten wie Albinoni und Marcello setzten ihn mit Stolz auf ihre Werke. Ohne die Einsicht und die Wärme der Laienwelt hätten wir vielleicht keinen Beethoven, sicher keinen Wagner. Das Laientum bricht neuer Kunst die Bahn, auf der Höhe des Wegs verstärkt es die schöpferischen Reihen, in allen Gattungen der Komposition ist die fleißige

Mitarbeit von Dilettanten ein Merkmal der Glanzzeiten. Der Gegenwart fehlt nun diese Mitarbeit der Dilettanten in der Komposition mit Ausnahme des Liedes so gut wie ganz, in der Musikschriftstellerei äußert sie sich vorwiegend verwirrend, in der ausführenden Musik zwar sehr breit, aber ebenso unbedeutend.

Daraus dürfen wir wohl den Schluß ziehn, daß unser äußerlich so stattlicher musikalischer Privatunterricht starke innere Mängel hat. Er hat früher bestimmt ersprießlicher gewirkt, muß demnach wohl auch besser gewesen sein; es gilt also nach den Unterschieden von heute und einst zu suchen.

Da kommt nun zu allernächst in Betracht, daß man früher im Musikunterricht nicht die scharfen Grenzen zwischen der Ausbildung des Dilettanten und der des Musikers zog, die jetzt üblich sind. Das Motto: „Bloß zum Vergnügen“ scheint es im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert für Musikschüler nicht gegeben zu haben, sondern nach den Biographien und Autobiographien jener Zeit, dem Bilde nach, das uns die Lehrbücher von Mattheson bis auf Leopold Mozart geben, trat die Jugend, wenn überhaupt, an die Musik mit dem Vorsatz heran: soweit in ihr fertig zu werden, als es Talent und Lebensstellung erlaubten. Ob jemand in der Kunst sein Brot suchte oder nicht, war Nebensache, die durch das Spezialistentum der Gegenwart schwer gewordne Kunst, auf verschiednen Sätteln zu reiten, war auch in der musikalischen Welt noch allgemein. Da haben wir Komponisten, die wie Calvisius in Mathematik und Astronomie, wie Steffani in der Diplomatie ihren Platz ausfüllten, auf der andern Seite Dilettanten, die wie die durch ihre schönen Choräle unsterblich gewordnen Geistlichen Sachsens und Böhmens sich auch als Komponisten konnten sehen lassen. Ja, für den Theologen ging vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert in vielen protestantischen Ländern der Weg zur Pfarre übers Kantorat. Im katholischen Gebiet jeder Zunge war der musikalische Kleriker

eine gewöhnliche Erscheinung, wie er hier ja auch noch heute vorkommt.

Auch andre Fakultäten stellten solche ansehnlichen Dilettanten: Wolfgang Franck, obwohl ihn selbst Mattheson Kapellmeister nennt, war Arzt, eine andre Säule der Hamburger Musik Johann Rist war poeta laureatus. Von denen, die in jenen Zeiten berühmte Musiker geworden sind, dachten viele als Knaben und Jünglinge noch nicht an einen künstlerischen Lebenslauf, Schütz nicht und nicht sein Neffe Heinrich Albert. Die gründliche Ausbildung war für die Dilettanten durchschnittlich gerade so selbstverständlich wie für die Musiker.

Ein andrer wichtiger Unterschied zwischen dem heutigen und frühern musikalischen Hausunterricht betrifft die Fächer. Das beliebteste ist heute das Klavier, im weiten Abstand schon kommt der Gesang, im noch weitern die Violine. Sie, die letzte heute, war in der ältern Zeit die erste. Nur die Flöte hat eine lange Zeit, damals als mit Friedrich dem Grossen auch der bayrische Kurfürst und sein Pfälzer Vetter, als sich der Prinz von Hildburghausen und zahlreiche andre hohe Herren dem arkadischen Instrument zuwandten, als Flötensonaten und Flötenkonzerte unter die Hauptartikel des noch schwachen Musikverlags gehörten, der Geige gleich gestanden. Im achtzehnten Jahrhundert fand man aber auch andre Blasinstrumente nicht selten in Dilettantenhänden; noch um 1810 trägt im Leipziger Gewandhaus jeden Winter der Assessor Hofmann ein Fagottkonzert vor. Das lag nicht in einem wunderlichen Zeitgeschmack, sondern der Grund war derselbe, der auch zur Violine trieb: die Lust am Ensemblespiel! Sie regierte die ehemalige Dilettantenmusik und erfand mannigfaltige Formen der Befriedigung. Die collegia musica, die als Vereinigungen von Liebhabern und Stadtpfeifern mit ihren wöchentlichen Konzerten bis zur Beethovenschen Sinfonie und den Napoleonischen Kriegen hin ganz Deutschland in dichtem Netz bedeckten,

waren die stattlichste Art. Eine bescheidnere, aber noch mehr entwickelte und ältere war das Hauskonzert in den Familien. Wie Martin Luther haben auch noch Seb. Bach und J. Adolf Hasse das Konzert in der eignen Familie als ihre größte häusliche Freude geschildert. Die Macht, der freiheitliche Einfluß, den dieses Hauskonzert auf die musikalische Praxis der ältern Zeit übte, tritt uns am deutlichsten aus den Vorreden zu Alberts Arien entgegen, da wo sie auseinandersetzen: die Singstimme kann von Violine oder Flöte, der Baß von Cellis und Fagotts, die Mittelstimmen können von weitern geeigneten Instrumenten oder Sängern verstärkt oder kontrapunktiert werden.

Mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts mindert sich die Vielseitigkeit der Dilettantenmusik: die Bläser treten zurück, die Streicher vor. Durch J. Haydn und seine Schüler, Ignaz Pleyel und Franz Krommer an der Spitze, wird das Streichquartett der Liebling des Ensemblespiels. Zugleich verschiebt sich die alte Ordnung der Fächer auch nach andern Richtungen. Die Lieder der Berliner Schule fachen die Lust am Gesang von frischem und erstaunlich nachhaltig an. J. A. Hiller, ihm nach Nägeli und andre sammeln jetzt die Dilettanten in eignen Gesangschulen. Um dieselbe Zeit beginnt auch das Klavier den gewaltigen Vormarsch, an dessen Ende — wie allgemein bekannt — es den größten Teil aller Dilettantenmusik mit Beschlag belegt.

An sich berechtigt dieser Ausgang durchaus nicht zu Klagen und zu bösen Worten. Nur muß über die richtige Stellung des Klaviers im Privatunterricht und in der Hausmusik Klarheit bestehn.

Die heutige Vorliebe für das Klavier hat ihren Grund darin, daß es das bequemste, in einem gewissen Sinn auch leistungsfähigste Harmonieinstrument ist. Seit wir Mehrstimmigkeit und Harmonieinstrumente kennen, hat nur die Laute einmal für längere Zeit in gleicher Stärke wie heute das Klavier die allgemeine Gunst des Dilettantentums besessen. Die Geschichte

der nur in Resten erhaltenen Kompositionen und Arrangements für die Laute ist noch nicht so weit aufgedeckt, daß sich über die volle Bedeutung des Instruments für die alte Musik erschöpfend sprechen ließe; aber schon die Zimmerbilder der italienischen, niederländischen und deutschen Maler erlauben, die Laute fürs sechzehnte Jahrhundert unter den üblichen Hausrat des wohlhabenden Bürgerstandes zu rechnen. Die eigentlichen Vorgänger des Klaviers standen dagegen weit zurück. Wenn in England die kleinen Klavichords der Elisabethischen Zeit virginals genannt wurden, so heißt das noch nicht, daß sie in den Händen aller Damen, sondern wahrscheinlich nur, daß sie auch, oder vielleicht daß sie, wie die Geschichte von den zwölf Jungfrauen von 1502 vermuten läßt, vorzugsweise Fraueninstrumente waren. Die jungen Venetianerinnen, die im sechzehnten Jahrhundert in den Klosterschulen erzogen wurden, nahmen in der Regel einen Kursus im Monochordspiel, aber notwendig zur Frauenbildung scheint er nicht gehört zu haben. Pietro Bembo verweigerte ihn seiner Tochter, weil es ihm zuviel schien, zehn bis zwölf Jahre darauf zu verwenden.

Bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein blieb das Cembalo, der Hauptahn des Klaviers, mit seinen Verwandten in allererster Linie ein Musikerinstrument. Im Akkompagnement hatte es seine Hauptverwendung und verlangte da einen Generalbaßspieler. Aber auch die selbständige Klaviermusik setzte in der alten Zeit die Kunst, den Baß aus dem Stegreif durch Harmonien zu ergänzen, voraus. Auf sie rechnet die überwiegende Mehrzahl der zweistimmigen Sätze, die von Froberger und Ebert, Pachelbel, Kuhnau, Dom. Scarlatti, Couperin, Muffat jr., Händel und den Bachs noch heute oder heute wieder — und in der Regel falsch — gespielt und gelehrt werden. Darüber sind die kurzen und die langen, die geschriebnen und gedruckten Generalbaßlehren des siebzehnten Jahrhunderts nur einer Meinung und auch die Klavierschulen des achtzehnten gehn alle viel weniger darauf aus, gute Techniker, als darauf, gute Musiker zu bilden,

das heißt vor allem Spieler, die aus der Grundstimme einen vollen, jedem Stil gerechten Satz zu improvisieren verstehn. Der Klavierspieler der ältern Zeit, auch der Dilettant, mußte musikalisch aufs gründlichste geschult sein, mußte sich auf Kontrapunkt und Komposition verstehn, mußte produktives Talent besitzen. Die geschriebne oder gedruckte Klaviermusik rechnete darauf, war vielfach nur skizziert.

Erst im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts wird unter dem Einfluß der auf Vereinfachung und Popularisierung aller Musik hinarbeitenden Berliner Schule auch das Klavierspiel erleichtert. Nicht bloß in ihren Liedern tritt an die Stelle des bezifferten oder unbezifferten Basses das vollständig ausgesetzte Akkompagnement, auch die eigentlichen Klavierstücke, die im „Musikalischen Allerlei" und im „Musikalischen Vielerlei" Birnstils und in ähnlichen Sammlungen und Verlagswerken vorgelegt werden, sind jetzt meistens so gedruckt, wie sie klingen sollen. Der Spieler braucht nicht mehr ein halber oder ganzer Komponist zu sein. Zu gleicher Zeit wachsen die Reize des Klavierspiels nach verschiednen Seiten. Christofori, Schröter, Silbermann führen mit dem Hammerklavier eine neue Zeit herbei, die zwar manches gute — die schönen Instrumente mit mehreren Manualen und mit Registern, die kleinen Portative, die man unterm Arm über die Gasse zu musikalischen Freunden und Bekannten mitnahm — fallen ließ, dafür aber auch die Singfähigkeit und Tonschönheit des Instruments vervollkommnete.

Die Klavierkomposition naht sich einem ihrer höchsten Gipfel, der Beethovenschen Sonate. Um die siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts beginnt das Spiel zu vier Händen sich einzubürgern, noch mehr aber kommt es den Dilettanten gelegen, daß man von da ab Klavierauszüge in den Druck bringt. Unter allen Glücksumständen, die sich so mit einem Mal auf die Klavierfreunde im Laientum häuften, war diese letzte Wendung die wichtigste. Denn sie machte den höchsten Vorzug des Klaviers: Tongemälde aller, auch der

kompliziertesten Art gewissermaßen wie in einem Stich wiederzugeben, aus einem Privileg der Partiturspieler zum Gemeingut auch der musikalischen A B C-Schützen.

So ist das Klavier auf ganz natürlichem Wege zu seiner Herrschaft über Privatunterricht und Hausmusik gekommen; schon deshalb wird der Versuch, sie ihm wieder zu entreißen, erfolglos bleiben. Er muß aber auch darum widerraten werden, weil der Musik gar nicht besser gedient werden kann als mit allgemeiner Verbreitung des Klavierspiels, vorausgesetzt, daß alle Spieler richtig ausgebildet werden.

Gegen diese Bedingung wird allerdings heute von Laien wie Musikern verstoßen, die Mehrheit der Klavierfreunde bleibt trotz Kullaks „Ästhetik des Klavierspiels“ und trotz einer reichlichen wohlberatenden Litteratur zeitlebens im unklaren darüber, wovon der Nutzen des Klavierspiels abhängt, was es voraussetzt, wodurch es schadet.

Falsch ist es vor allem, daß die heutige Praxis so häufig den Musikunterricht überhaupt mit dem Klavier beginnt. Durch den Schulgesang oder durch andre Mittel muß vorher für einen sichern Unterbau gesorgt sein, denn bei der Einführung durchs Klavier kommen auf alle Fälle Tonsinn und Gehör zu kurz. Obwohl unsre Instrumentenbauer mit aller Kraft und viel zu einseitig auf „großen Ton“ hin arbeiten, werden dem Klavierklang, solange er auf angeschlagnen Saiten beruht, immer wesentliche Eigenschaften des musikalischen Tons abgehn müssen. Eine Tonreihe kann wohl auf dem Klavier gesangartig vorgetragen werden, der einzelne Ton aber singt nicht; er erlischt, ohne an- und abzuschwellen. Der Schüler, der durchs Klavier in die Musik eingeführt wird, erfährt also auch mit dem besten Instrument und mit dem besten Lehrer von einem ihrer ersten und eindringlichsten Wunder, der Bildung und Belebung des Tons, nur sehr wenig. Die Erfolge der Anschlagskünste sind so beschränkt, daß sie den Klangsinn nur anregen, aber nicht voll entwickeln können; eine Hauptwurzel des musikalischen

Talents, aus der der Sänger, der Geiger, der Bläser fortwährend wieder neue Nahrung zieht, bleibt für den Dilettanten, der nur vom Klavier den Zugang zur Musik nimmt, tot. Aber nicht bloß ein gutes Stück des feinern Klanglebens verschließt sich dem bloßen Klavierspieler, auch in andern Elementen wird er viel weniger geschult als die singende und geigende Jugend. Gleich in der Intervallenunterscheidung machts ihm das Instrument zu bequem: die Töne liegen fertig da. Wenn nur die Tasten sicher getroffen werden, klingt alles richtig, das Gehör kann dabei ganz feiern; auch ein Tauber kann Klavierspielen lernen. Die kleinen unter dem Halbton bleibenden Differenzen, die dem Sänger und Geiger soviel zu schaffen machen, lernt der Klavierspieler unter Umständen gar nicht einmal kennen; durch die Geburtstagsstückchen wird er ein kleiner Virtuos, ehe er eine Tonleiter nachsingen oder das einfachste Volksliedchen sich merken kann. An der Hand von Lehrern, die im Gehör und Gedächtnis selbst schwach sind, erhalten wir auf diesem Wege Pianisten, die mit den Fingern Fugen und Sonaten beherrschen, aber kaum große und kleine Terz unterscheiden können, die im Grunde gänzlich unmusikalisch geblieben sind. Und doch macht gerade der Klavierunterricht viel höhere Ansprüche an das Gehör als jeder andre Musikunterricht, weil schon auf einer sehr frühen technischen Stufe Akkorde, Harmonie und andre Probleme der Mehrstimmigkeit einsetzen. Nun soll aber doch jeder Unterricht, seien es Sprachen, Wissenschaften, Gewerbe, Künste, nur mit verstandnem und begreiflichem Stoff arbeiten. Wie wenige von den jungen Klavierspielern erfahren aber etwas von den Zusammenklängen, die sie unter den Händen haben, vom Aufbau, vom Formenwesen der gespielten Stücke! Der bequeme Lehrer denkt daran nicht, überläßt das einem vielleicht später einsetzenden theoretischen Spezialunterricht und unterschlägt schließlich von dem Gehäuse der äußern Musik alles, bis auf den manuellen Teil, die Hand- und Fingerarbeit und einige Fertigkeit in Takt und Tempo.

Noch häufiger aber wird die innere Musik, ihre geistige Seite, für die ja unsre Zeit überhaupt nur ein geschwächtes Auge hat, im Unterricht am Klavier vernachlässigt und mißhandelt! Am häufigsten und empfindlichsten durch die Wahl der Kompositionen. Leider kann auch der beste Lehrer schlechten Kompositionen nicht ganz ausweichen. Der Fingerübungen wegen hält er Czernys „Schule der Geläufigkeit“, hält Etuden von Herz und Hünten, Hummelsche Rondos und ähnliche Schulstücke, deren Dürftigkeit und Seichtigkeit ihn selbst abstößt, für unentbehrlich. Vielleicht sind sie es doch nicht, vielleicht lassen sich die Spielprobleme, die in diesen alle edlen Musikkräfte tötenden Handwerkerarbeiten durchgeführt sind, auch ohne den falschen künstlerischen Rahmen bewältigen. Eins aber scheint gewiß, daß die Klavierpädagogik die Frage nach den Übungswerken für den ersten Unterricht noch besser lösen muß, als das bis jetzt geschehn ist. Etuden für die Jugend dürften nur Meister wie S. Bach und R. Schumann schreiben. Auch in der Zulassung der sogenannten Salonstücke verfährt der heutige Klavierunterricht nicht einwandsfrei. Die Freundinnen und Freunde vom „Gebet der Jungfrau“, von den „Klosterglocken“ und dem „Reveil du lion“ werden so wenig aussterben, als auf dem litterarischen Markt die Liebhaber Paul de Kocks. Nur ist der Unterschied, daß die Bücher derartiger Größen nirgends und nie in die Schule gedrungen sind. Jedoch selbst der beste Musikgeschmack des Lehrers schützt noch nicht vor Mißgriffen, wenn er seine Wahl nicht der geistigen Reife und dem seelischen Erfahrungskreis des Schülers anzupassen, wenn er nicht zu individualisieren weiß. Der Technik der Fieldschen Notturnos, der Impromptus Schuberts, der Chopinschen Mazurken, der Lieder ohne Worte Mendelssohns, der Schumannschen Fantasiestücke, der Rubinsteinschen Melodien sind viele gewachsen, für die der Inhalt dieser Kompositionen noch oder für immer verschlossen ist. Und nun gar die Beethovenschen Sonaten als Kinder- und Jugendkost — welche Entweihung! Doch

aber kommt sie tagtäglich vor und wird von sonst vortrefflichen „Führern durch die Klavierlitteratur" (L. Köhler) den Lehrern nahegelegt. Die Folgen haben wir in der Mattigkeit des musikalischen Empfindens unter den Klavierdilettanten. Ja, das Klavierspiel ist eine herrliche Kunst. Aber von zahlreichen Dilettanten, die Klavier spielen, dringt nur der kleinere Teil zu der eigentlichen Herrlichkeit vor, für eine große Anzahl steht der wirkliche innere Gewinn nicht im rechten Verhältnis zu Zeit und Mühe. Soll das Klavierspiel für Kopf und Herz Früchte tragen, so muß erstens reichere angeborne Begabung da sein, zweitens muß der Unterricht nach dem richtigen Ziel auf richtigem Wege steuern.

Niemand sollte zum Klavier zugelassen werden ohne gutes Gehör und gutes Tongedächtnis und ohne eine bereits vorgeschrittnere Schulung dieser Naturgaben. Die Bildungsfähigkeit von Fingern und Händen kommt erst in Betracht, wenn diese allgemeinen musikalischen Eigenschaften feststehn. Aufs Musikalische, nicht aufs Gymnastische muß auch der Unterricht zustreben, dieses ist nur das Mittel, jenes der Zweck. Die musikalische Natur seiner Schüler zu entwickeln und zur größtmöglichen Reife zu bringen, ist die erste Pflicht des guten Klavierlehrers. Nach diesem Grundsatz sollten Eltern die Männer und Frauen aussuchen, denen sie ihre Kinder zum Unterricht anvertrauen. In der Natur der Sache liegt es, daß sie dabei in erster Linie Künstler für geeignet halten, die selbst fertig spielen. Aber wenn diese fertigen Pianisten musikalisch zu wünschen lassen, ist ihnen ein Musiker, der auf der Tastatur nur stümpert, sobald er nur pädagogisch bewährt und künstlerisch bedeutend ist, vorzuziehen. Erweckung von Klangfreude und Spiellust, von rhythmischem, melodischem und harmonischem Gefühl ist die unerläßliche Anfangsstation des Unterrichts. Bleibt aber der Lehrer bei diesem sinnlichen Teil der Kunst stehn, versäumt er den Schüler in den harmonischen und architektonischen Organismus der kleinen

Stücke einzuweihen, ihm ihren geistigen Gehalt zu erschließen, zeigt er Vorliebe für bloßen Ohren- und Fingerstoff, für klingenden Flitter und Bombast — so verzichte man auf seine weitere Führung. Denn er führt Irrwege, führt in Gifthütten. Daß es noch viele solche Klavierlehrer in Deutschland gibt, unterliegt keinem Zweifel. Man sehe sich nur in den Musikalienhandlungen unsrer mittlern und kleinern Städte die Auslagen an, man frage nur drinnen nach den gangbarsten Stücken und dann vergleiche man diese Salonmusik mit den Bachschen Klavierübungen, mit den Suiten, Variationen und mit den Ariensammlungen, die die Hausmusik des achtzehnten Jahrhunderts bildeten! Wohl muß es sehr dankbar anerkannt werden, daß seit einem reichlichen Menschenalter der Erwerb klassischer Klavierkompositionen wesentlich erleichtert worden ist. In der ersten Hälfte der sechziger Jahre zahlte man für eine einzige Beethovensche Sonate noch anderthalb Mark, heute hat man sie für den doppelten Preis alle miteinander. Auch die gute Saat reift, aber das Unkraut blüht noch sehr stark. Schumanns Novelletten wurden eingestampft, während die Kompositionen von Charles Voss und Th. Oesten Reichtum brachten. Besonders ist zu beklagen, daß in den Klavierkreisen das Gefallen am Zusammenspiel sich bedeutend vermindert hat. Vor zwei Jahrzehnten konnte ein Verleger noch darauf rechnen, die Kosten des Partiturdrucks jeder neuen Sinfonie durch den Verkauf von vierhändigen Klavierauszügen zu decken. Heute gelingt das nur noch, wenn sie von Brahms ist. Aber nicht bloß die Nachfrage nach vierhändiger Klaviermusik, nach Duos, Trios, Quartetten und andern Zweigen der Kammermusik ist in Dilettantenkreisen stark zurückgegangen, sondern es verkaufen sich Klavierauszüge überhaupt schlechter. Und doch gibt es neben der Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Klavierkomposition von Froberger bis Grieg nichts, was die dem Instrumente gebrachten Opfer höher lohnte als die Tatsache, daß der Klavierspieler zu jeder Zeit in seinen vier Pfählen sich den Genuß einer Oper, eines

Oratoriums, einer Konzertaufführung, eines Liederabends verschaffen, daß er auch bei mäßiger Technik Universalmusik treiben kann. Wenn er seinen Vorteil so schlecht kennt, daß er auf solche Vorzüge verzichtet, da hat ihn die heutige Klavierpädagogik schlecht instruiert, da jagt sie Phantomen nach, oder es fehlt ihr an Charakter und Talent, modischen Zumutungen gegenüber das Rechte zu vertreten. Sie muß sich entschließen, wieder die allgemein musikalischen Ziele über die rein pianistischen zu stellen. Das ist die erste Forderung, die erfüllt werden muß, wenn die allgemeine Verbreitung des Klavierunterrichts zum Segen und nicht zum Schaden der deutschen Kultur ausschlagen soll. Eine zweite gleich wichtige Forderung ist die, daß sie sich die Ausbildung einer sichern Vortragskunst angelegen sein läßt. In der Stellung zu ihr unterscheidet sich der Musikunterricht der Gegenwart von dem der Vergangenheit überhaupt. Nicht bloß Dilettanten wird hierin heute sehr viel nachgesehn, sondern auch Pianisten von Fach, Lehrern und Instrumentalvirtuosen jeder Art. Fast droht auf diesem Gebiet eine Herrschaft des reinen Naturalismus und der subjektiven Willkür. Die Künstler, die hier etwas leisten, verdanken das häufiger dem glücklichen Instinkt, der Beobachtung zufälliger Beispiele als Gesetzen und Regeln. Viele beseelt eine Art Zigeunergeist, der Stolz des mittelalterlichen Dr. Eisenbart und falsches Genialitätsgefühl. Die heutige Theorie hat nichts Ganzes getan diese Lücke auszufüllen. Wer, wie M. Lussy und Genossen ein paar Bausteine herbeiträgt, wird von der Masse sofort als Seher gefeiert. Auch hier wieder rächt sich die Unbekanntschaft mit der Geschichte der Musik. Denn wir haben aus der ältern Zeit, wie schon angedeutet wurde, ausführliche Vortragslehren in allen Kultursprachen, die auch den heutigen Bedarf noch vollauf zu decken geeignet sind. Solange die Gegenwart nichts Eignes und Besseres zu Tage fördert, mag sie sich ruhig dieser bewährten Laternen in der dermaligen Finsternis bedienen. Die deutsche Hauptarbeit ist „der Versuch einer An-

weisung, die Flöte traversière zu spielen,“ von dem aus Menzelschen Bildern allgemein bekannten Joachim Quantz, dem Lehrer Friedrichs des Großen. Ihr stehn, zum Teil als Nachbildungen, nahe: Ph. Em. Bachs: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ und Leop. Mozarts Violinschule. Hat kein Verleger Lust, eins dieser Werke modernisiert wieder nutzbar zu machen? Am besten den Quantz, der für die Behandlung Händelscher, Bachscher und andrer alter Musik unentbehrlich ist. Jedes von den dreien eignet sich zu einem Katechismus für Instrumentalmusik, eins oder das andre würde, Klavierlehrern und Klavierschülern verordnet, wesentlich dazu beitragen, das zum Gemeingut aller zu machen, was man „Auffassung“ nennt. Auffassung ist nicht Spekulation aufs physische Element der Musik, nicht das Ausklauben sinnfälliger, zu einer Klangwirkung geeigneter Stellen. Auffassung ist auch nicht ostentative Hervorkehrung des formellen Gefüges einer Komposition. Auffassung ist die Kunst, „mit der Seele zu spielen,“ wie Quantz sich ausdrückt. Diese Kunst ist lehrbar, sie ist in frühern Zeiten gelehrt worden, die Lehren sind noch erhalten, nur hat sie das musikalisch zu plötzlich demokratisierte neunzehnte Jahrhundert als unbequem beiseite geschoben. Es gilt sie wieder hervorzuholen und zu Ehren zu bringen in jeder Art von Musikübung. Auch für die Dilettanten ist sie einerseits unerläßlich, andrerseits der Ergebnisse sicher. Nur muß der Lehrer von Anfang an nicht bloß richtige Töne und Accorde, sondern er muß gefühlsmäßige Beherrschung aller Musik verlangen. Diese Gabe ist allen angeboren, die Dur von Moll unterscheiden können. Von da aus läßt sie sich weiter entwickeln. Übungen im Variieren, von der Änderung einfacher Periodenschlüsse bis zur Variation als Kunstwerk, Vergleichen von verschiedenen Kompositionen über denselben Text, über dasselbe Programm sind die besten Mittel dazu. Gelingt es dem Privatunterricht auf diesem Wege nicht bloß eine Anzahl, sondern lauter echt musikalische, d. h. musikverständige Dilettanten, Spieler und Hörer, die sich an guter

Musik wirklich innerlich und bewußt delektieren, zu erziehen, dann wird die Verbreitung des Klavierspiels, seine Vorherrschaft sich als Gewinn und als Segen für den künstlerischen Sinn der Menschheit erweisen. Auch die Musikflucht der Gebildeten wird sich mit der nötigen Aufbesserung der Vortragskunst von allein wesentlich mindern. Denn nirgends hat ein Mann von geistiger Potenz musikalisch mehr zu leiden als durch die Hausmusik der eignen oder befreundeten Familie.

Die kurze Losung: Gute Musik und Vortragskunst gehört nicht bloß für den Klavierunterricht, sondern für jede Art musikalischen Privatunterrichts. Doch liegt kein Grund vor, sich mit den andern Gruppen dieses Feldes eingehender zu beschäftigen. Man kann es beklagen, daß sie gegenwärtig so stark hinter das Klavierspiel zurücktreten, aber sie sind dadurch dem Bereich musikalischer Zeitfragen entrückt. Keins, das nicht in den engern Fachkreisen mannigfache Sorgen bereitete, die meisten der Gesangunterricht, das alte Aschenbrödel deutscher Musikpädagogik. Unter den Musiklehrern selbst sind in jüngster Zeit die Gebrechen des musikalischen Privatunterrichts offen zugestanden und zu ihrer Beseitigung staatliche Prüfungen verlangt worden. Das Pfuschertum würde damit noch lange nicht ausgerottet, aber es würde ihm ein empfindlicher Schlag versetzt, dem bessern Teil des Publikums ein Schutz und eine Warnungstafel geboten sein. Auch der Durchführung der Maßregel durch Landes- oder Reichsgesetze sollten unüberwindliche Hindernisse nicht im Wege stehen. Jedenfalls ist der Antrag als vereinzeltes Zeichen des Verständnisses für richtige musikalische Zeitfragen, als Ausdruck gesunden Standesbewußtseins sehr erfreulich. Ist ja doch die Hausmusik, deren Solidität und Reichtum wesentlich vom Privatunterricht abhängt, immer eine Hauptquelle nationaler Musikkraft gewesen! Nie aber war sie wichtiger als heute, wo im Vordergrund der öffentlichen Musikpflege das Konzert und im Konzert die große Instrumentalkomposition voransteht.

---

# V.

## Die Ausbildung der Fachmusiker.

Wie für alle andern Stände gibt es auch für den Musiker drei Wege berufsmäßiger Ausbildung: 1. auf besonders dazu eingerichteten Lehranstalten, 2. bei einem einzelnen Lehrmeister, 3. den autodidaktischen. In der Regel führt aber keiner von allen dreien zum Ziel, sondern wer ein fertiger Musiker werden will, muß mit ihnen streckenweise abwechseln. Insbesondre kennt die Geschichte keine Musiker, die auf rein autodidaktischem Wege zur Bedeutung gelangt sind; Selbstunterricht und eignes Studium sind unentbehrlich zum Weiterkommen und zum individuellen Abschluß der Ausbildung, aber ganz ungenügend für die Einführung und für die Sicherung der Grundlagen. Viel mehr hat sich der zweite Weg, die Lehre durch einen einzelnen Meister bewährt; auch noch die neue deutsche Musik verdankt ihm viele große Tonsetzer, Schumann, Wagner, Volkmann, Brahms mitten darunter, sie verdankt ihm die Pianisten der Lisztschen Schule. Er ist das Ideal einer Musiklehre, aber wie alle Ideale nur selten glücklich zu verwirklichen. Es muß der rechte Schüler mit dem rechten Lehrer zusammenkommen, der Schüler muß in der Lage sein, sich nach Fächern und Zeiten an verschiedene Lehrer wenden zu können. Der Hauptweg, auf den die Mehrzahl der jungen Musiker angewiesen bleibt, ist der der Ausbildung auf Musikschulen. Solche Schulen hat es von jeher gegeben, nur haben sie nach dem verschiedenen Bedarf der Zeiten verschiedenen Charakter gehabt.

Bereits im frühen Mittelalter setzen sie als Sängerkapellen an großen Kathedralen und Klöstern ein. Jeder kennt die päpstliche Sängerschule in Rom, die Sängerschule von St. Gallen, die Maitrise de notre dame in Paris und ähnliche Institute, die der Kirche die nötigen Sänger in einer heute ganz fremd ge-

wordnen Vollkommenheit stellten. Zu den Mitgliedern dieser alten Sängerschulen und Chöre gehörten Komponisten von der Bedeutung eines Notker Balbulus, eines Dufay, eines Palestrina. Um die Reformationszeit erhielten diese Sängerschulen in Deutschland einen sehr starken Zuwachs durch die Schulchöre der Lateinschulen. Aus diesen Schulchören, in zweiter Linie aus den Kapellknabeninstituten der Residenzen sind bis übers Ende des achtzehnten Jahrhunderts hinaus fast alle Kantoren und Organisten des protestantischen und katholischen Deutschland hervorgegangen, die einen unmittelbar, die andern nach einer auf der Universität verbrachten Zwischenzeit. Für die Orchestermusiker und Instrumentalvirtuosen boten die Stadtpfeifereien, die in alter Zeit zu dem amtlichen Kulturapparat jedes Gemeinwesens gehörten, Meistern und Gesellen ein behagliches Dasein, den Lehrlingen aber die Gelegenheit, wirkliche Künstler zu werden. Heute nur noch in Resten vorhanden, meistens äußerlich und innerlich verfallen, vermochten diese Institute ehemals auch an kleinen Orten mit der Entwicklung der Musik sehr wohl Schritt zu halten. Städtchen wie Merseburg, Pirna, Radeberg waren es, wo Quantz als Lehrling und Geselle zuerst Vivaldische Konzerte hörte und übte. Auch in den Schülerchören sind zahlreiche Musiker ausgebildet worden, deren Bedeutung über die örtliche Wirksamkeit weit hinausreichte. Wir dürfen ja Luther selbst mit darunter rechnen; sein Freund und musikalischer Berater Johann Walther, Calvisius, Heinrich Schütz, Mich. Prätorius, Kuhnau, Keiser, Graupner, Bach, Stölzel, Telemann, Graun — sie alle waren ehemalige Chorschüler oder Kapellknaben. Als musikalische Lehranstalten arbeiteten diese Schulchöre unter sehr günstigen Bedingungen. Einmal waren die Knaben, die dort eintraten, als Söhne von Kantoren und Pastoren meistens bei der Musik aufgewachsen, kamen schon als sichere Chorsänger dahin, der Kantor konnte für den Spezialunterricht im Generalbaß und Tonsatz die besten auswählen. Zweitens ruhten die musikalischen Fachstudien auf

der fördernden Grundlage einer allgemeinen Bildung, drittens gingen sie ununterbrochen Hand in Hand mit dem praktischen Dienst, wurden durch ihn belebt und in den natürlichen Grenzen gehalten. Was den ersten und dritten Punkt betrifft, so lagen die Verhältnisse bei den Stadtpfeifereien ganz ähnlich. Auch sie hatten es vorwiegend mit gut vorbereiteten Scholaren zu tun. Pflegte doch das Musikergewerbe in der Familie fortzuerben, gab es doch förmliche Musikerdynastien, wie die der Bachs. Überall aber rechneten die Stadtpfeifereien damit, daß jeder Lehrling seinen Platz in der öffentlichen Tätigkeit des Chorus musicus oder des Kollegiums voll ausfüllte.

So lange in ganz Europa die Vokalmusik ausschließlich Chormusik war, so lange die Instrumentalmusik sich im wesentlichen auf Pflege der Suite beschränkte, genügten die Schülerchöre und Stadtpfeifereien vollkommen zur Ausbildung des deutschen Musikerstandes; nur an den reichern Fürstenhöfen nahm man noch Künstler aus den Niederlanden zu Hülfe. Anders wurde das, als sich in Italien am Ende des sechzehnten Jahrhunderts eine neue Kunst auftat. Da schieden sich die Karrieren. Die Musiker, die die moderne Kunst beherrschen wollten, mußten sie in ihrer Heimat aufsuchen; wer zu Hause blieb, blieb auch von den höhern Stellen ausgeschlossen. Schon Haßler und Schütz zogen nach Venedig, um dort an der Quelle zu den Füßen Joh. Gabrielis die neue Art des Chor auf Chor türmenden, mit Instrumenten begleiteten Vokalsatzes zu studieren. Die Reise nach Italien ward aber von dem Augenblick ab der obligatorische Abschluß der musikalischen Studien, wo die Oper nach Deutschland kam. Mit wenigen Ausnahmen haben alle namhaften deutschen Opernkomponisten des achtzehnten Jahrhunderts jenseits der Alpen ihre Studien vollendet, ihren Ruf begründet. Händel beginnt die Reihe, Mozart schließt sie; die letzten Nachzügler kommen in Meyerbeer, Nicolai, Mendelssohn. Jedoch bilden diese deutschen in Italien geschulten Opernkomponisten

eine sehr kleine Minderheit in der Menge der deutschen Musiker. In der Regel konnten nur bemittelte oder von Fürsten und reichen Gönnern unterstützte Jünglinge an die italienische Reise denken; ein Bach mußte darauf verzichten und deshalb sich mit bescheidnen Stellungen begnügen. Eine Zeit lang hoffte man allerdings, den Vorsprung, den die Italiener mit dem Musikdrama gewonnen hatten, ausgleichen zu können, und strebte das ganze siebzehnte Jahrhundert hindurch nach einer deutschen Nationaloper. Diese Bewegung, die von den großen Höfen aufgegeben, sich auf die kleinen Residenzen stützte und in Hamburg und in den Werken R. Keisers ihren Höhepunkt erreichte, ergriff bald auch die Schulchöre. Sie wendeten sich fast überall und bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein eifrig der Instrumentalmusik zu, zweitens lieferten sie den deutschen Opernhäusern die Sänger und Komponisten in großer Zahl. Namentlich die Leipziger Thomasschule ist für diese Versuchszeit des deutschen Musikdramas wichtig gewesen. Nicht bloß an der Leipziger Oper, sondern in allen Orten, wo es deutsche Opern gab, in Wolfenbüttel, Braunschweig, Hannover, in Hamburg, in Bayreuth und Ansbach (Onolzbach), in Weißenfels, Meiningen, Hildburghausen, in Altenburg, überall waren ehemalige Leipziger Alumnen dabei als Sänger oder als Kapellmeister. Aber mit aller Begeisterung und allem guten Willen war Italien nicht einzuholen, eine deutsche Oper nicht durchzusetzen. Die Folge war eine vollständige Überschwemmung Deutschlands mit welscher Musik und welschen Musikanten, eine Fremdherrschaft, während welcher der bloß deutsch gebildete Musiker wenig, der deutsche Sänger insbesondre gar nichts galt. Durch die Wiener Sinfonie, durch die Weberschen Opern sind wir wieder frei geworden, aber einzelne Wunden, die dem deutschen Musikwesen in jener Zeit der Knechtschaft geschlagen wurden, bluten heute noch. Die Einheitlichkeit der Bildung und des Strebens wurde durchschnitten, der Kantoren- und Organistendienst verlor an Ansehen, und durch seinen

Verfall litt die musikalische Leistungsfähigkeit des Hinterlandes mit der Zeit so sehr, daß Deutschland in dieser Beziehung heute vor Frankreich und England nicht mehr viel voraus hat.

An Äußerungen des Unwillens über den Vorrang der Italiener ließen es die deutschen Musiker mit der Zeit nicht fehlen; die stärksten enthalten vielleicht die Briefe Mozarts. Aber es dauerte lang, ehe sie den Ursachen der italienischen Überlegenheit auf den Grund gingen und den Anteil erkannten, den die Musikschulen der Italiener daran hatten.

Schon im sechzehnten Jahrhundert hatte Italien die deutschen Schulchöre und Stadtpfeifereien mit seinen Konservatorien weit überholt. In einer Periode empfindlichen Musikermangels war ein spanischer Geistlicher namens Giovanni di Tappia neun Jahre lang mit der Sammelbüchse durch Unteritalien gezogen; als er endlich im Jahre 1537 in Neapel das erste Konservatorium, das della Madonna di Loreto einrichten konnte, suchte er die Schüler unter den armen Waisenkindern des Landes aus. So wurden die italienischen Konservatorien in erster Linie Wohltätigkeitsanstalten, blieben bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts fast überall mit Waisenhäusern verbunden und sicherten sich dadurch, daß sie der Armut einen Weg zum Lebensglück erschlossen, einen Zuzug, der den Bedarf überschritt. Obgleich auch für eine gute Allgemeinbildung gesorgt wurde, war an diesen Konservatorien doch die Musik in einem bisher ungekannten Grade Hauptsache. Als im siebzehnten Jahrhundert die Forderungen einer ganz neuen Kunst kamen, stellten sie ihnen die volle Kraft zur Verfügung, lehrten und lernten den neuen Sologesang mit einem Ernst und einer Gewissenhaftigkeit, die der heutigen Zeit märchenhaft vorkommen, die schöpferische Jugend aber statteten sie mit einer Routine aus, die zu einer in der Geschichte der Opernkomposition außerhalb der italienischen Schule nicht wieder erreichten Fruchtbarkeit geführt hat.

Nachdem der Versuch, mit unsern Schulchören zu gleichen Leistungen zu kommen, mißglückt war, lag die Notwendigkeit auf der Hand, die italienischen Konservatorien nachzubilden. Leider entschloß man sich dazu nur zögernd und begnügte sich lange Zeit mit halben Maßregeln. Das achtzehnte Jahrhundert sah zahlreiche Komponistenschulen entstehen: in Wien bei Fux, dem Verfasser des heute noch wichtigen Gradus ad Parnassum, in Prag bei Czernohorsky, wo Gluck den ersten gründlichen Unterricht empfing, in Leipzig bei Seb. Bach. Noch C. M. von Weber und Meyerbeer gingen aus einer solchen Anstalt hervor, die Abt Vogler in Darmstadt eröffnet hatte, als letzte Institute dieser Art können die Musikschule Friedrich Schneiders in Dessau, an der u. a. Robert Franz seine Studien machte, und die L. Spohrs in Kassel angesehen werden. Keine von allen vermochte ein italienisches Konservatorium und seine vielseitigen Anregungen gerade für neue Kunst zu ersetzen. Aber erst nachdem Frankreich im Jahre 1783 mit der Gründung des Pariser Konservatoriums vorangegangen war, entschloß man sich auch in Deutschland zur unmittelbaren Nachbildung der italienischen Anstalten: 1810 wurde als das erste deutsche Institut dieser Art das Prager Konservatorium gegründet, 1816 folgte das Wiener. Der Geist von Fichtes „Reden an die Deutsche Nation,“ der den nationalen Aufschwung auf die Bildung der Nation verwies, der neue Universitäten, der die romantische Kunstbewegung ins Leben rief, an die Erhaltung unsrer alten Kunstdenkmäler mahnte, die ersten Anregungen und Versuche einer Bachausgabe brachte, hat auch zu diesem Schritt den stärksten Anstoß gegeben. Nach den Karlsbader Beschlüssen ruht die weitere Gründung von Konservatorien, bis 1843 Mendelssohn mit der Errichtung der Leipziger Musikschule die Idee wieder aufnimmt. In den fünfziger Jahren folgen Köln, Berlin, und allmählich zieht sich ein dichtes Netz von Konservatorien über ganz Deutschland.

Seit den fünfziger Jahren haben wir auch in Büchern und Zeitschriften eine ziemlich starke Litteratur über die Konservatorien, und da ist es nun seltsam, daß diese Litteratur ganz vorwiegend absprechend ist. Schon als im Jahre 1855 in Frankfurt der Gedanke an ein Konservatorium auftaucht, da tritt ihm im „Volksfreund“ der Beethovenbiograph Anton Schindler mit der Behauptung entgegen, die Konservatorien seien lediglich Pflanzschulen musikalischen Proletariats. Zehn Jahre später spricht R. Wagner*) von ihrer „allgemein zugestandnen Erfolg- und Nutzlosigkeit“, und ähnlich sind bis in die neuste Zeit immer wieder Nachtbilder von ihnen geboten worden.**)

Das heißt denn doch das Kind mit dem Bade ausschütten. Schon der Eifer, mit dem die praktischen und sparsamen Italiener Staat und Städte zur Fürsorge für die Konservatorien anhalten, müßte uns stutzig machen. Sie haben es jahrhundertelang, bis in die Zeit Spontinis erfahren, wie die musikalischen Landeskinder von diesen Instituten aus draußen in der weiten Welt nicht bloß den künstlerischen Ruhm der Nation, sondern auch das Nationalvermögen vermehrten. Auch die mit Recht getadelte „Österreicherei“ der heutigen deutschen Musik, die Bevorzugung österreichischer Musiker im deutschen Dienst, geht zum guten Teil auf die Priorität des Prager und Wiener Konservatoriums zurück. Von dort kamen Ernst, Laub und Joachim und mit ihnen zahlreiche vorzügliche Geiger und Kontrabassisten in die deutschen Kapellen, als die eigne Schulkraft des Reichs noch schwach war. Überall haben die Konservatorien sich volkswirtschaftlich rentiert, auch in Deutschland Angehörige der untern Schichten nach oben gebracht, der deutschen Musik die internationale Stellung erweitert und befestigt.

---

*) R. Wagner, Entwurf zur Errichtung einer Musikschule in München.

**) L. Meinardus, Des einigen Deutschen Reiches Musikzustände (1872) und H. Riemann, Präludien und Studien (1895).

Ein Aufschwung der Komposition hat sich allerdings nicht an sie geknüpft; eher das Gegenteil. Ihr künstlerischer Segen liegt in einer mächtigen Steigerung des technischen Leistungsvermögens, äußere Virtuosität ist durch sie viel allgemeiner und billiger geworden. Das ist auch etwas. Dem haben wir es zu danken, daß die alten collegia musica wenigstens einigermaßen durch Berufsorchester ersetzt werden konnten, daß heute nicht mehr über die Schwierigkeit Bachscher, Beethovenscher, Schubertscher, Schumannscher Musik geklagt wird, daß Wagnersche Musikdramen sich über die großen Residenzen hinaus verbreiten konnten, daß Militärkapellen Liszt und R. Strauß zu spielen vermögen. Ohne die Konservatorien müßten heute viele Opernhäuser und Konzertinstitute ihre Tätigkeit einstellen oder wesentlich beschränken, der Privatunterricht, die Vereinstätigkeit würden einen empfindlichen Rückschlag erleiden, die ganze deutsche Musik verlöre eine wichtige Kraftquelle.

Gewiß liegt eine Gefahr darin, daß die Konservatorien den Zugang zur Musik allzu sehr erleichtern. Aber dennoch und auch für den wahrscheinlichen Fall, daß sich das Ausland mehr und mehr von deutscher Musik emanzipiert, dürfen wir an eine Verringerung der Zahl der Berufsmusiker noch lange nicht denken. Denn es ist eine der wichtigsten Zukunftsfragen, daß auch in der deutschen Musik das alte Gleichgewicht zwischen Stadt und Land, das unsrer ganzen Kultur ihr Gepräge und ihre Stärke gegeben hat, wieder hergestellt wird. Ganz im Gegensatz zu den Zentralisierungsbestrebungen geschickter und rühriger Berliner Konzertagenten müssen wir wieder dahin kommen, daß jede Stadt, die auf Bildung Anspruch erhebt, es als eine Schande betrachtet, ohne leistungsfähigen Chor und Orchester zu sein.

Selbst aber wenn der Privatunterricht die für den Zukunftsbedarf nötige Menge von Berufsmusikern liefern könnte, gewisse und große Vorzüge des Konservatoriums würden ihm fehlen:

der Wetteifer nämlich, der gemeinsamem Lernen entspringt, die Förderung durch Beispiel und Vergleich, endlich die Gelegenheit zu einer vielseitigen Ausbildung, die Möglichkeit, nicht bloß für ein Hauptfach, sondern auch für die dazu gehörigen oder von persönlicher Neigung gewiesenen Nebenfächer gute Lehrer und Muster zu finden.

Gerade weil unsre Zeit an Humboldtschen Geistern immer ärmer wird und auch in den studierten Fächern das Spezialistentum zu stark betont, tun unsre Konservatorien Recht daran, die Vielseitigkeit der Ausbildung an die Spitze ihrer Prospekte zu stellen. Aber unsre deutschen Konservatorien versäumen es, die Unterlage dieser Vielseitigkeit, die Unterlage alles künstlerischen Leistens zu sichern: die allgemeine Bildung. Auf den italienischen Konservatorien war sie von jeher und ist noch heute sehr breit vertreten. Auch das Prager Konservatorium hatte, auf dem Lehrplan wenigstens, noch 1. Religion, 2. Deutsche Sprachlehre, 3. Arithmetik, 4. Naturgeschichte, 5. Logik, 6. Geographie und Geschichte, 7. Prosodie, Metrik, Poesie und Ästhetik, 8. Geschichte der Musik, 9. Italienische Sprache. Heute ist auf den deutschen Konservatorien von dieser litterarischen Abteilung nur Geschichte und Ästhetik der Musik und italienische Sprache geblieben. Das Italienische ist fakultativ. In Geschichte und Ästhetik wird wenig oder nichts erreicht, an vielen Konservatorien fehlt es an geeigneten Lehrkräften dafür, an fast allen an den nötigen Anschauungsmitteln und Kontrolleinrichtungen. Mehr noch: der Mehrzahl der Schüler gebricht es an der für diese Fächer erforderlichen Vorbildung. Die Berliner Königliche Hochschule für Musik ist das einzige Konservatorium, das sich der allgemeinen Bildung seiner Zöglinge vergewissert, indem es den Berechtigungsschein zum einjährigen Dienst zur Aufnahmebedingung macht. Die andern kümmern sich um diesen Punkt nicht und laden damit eine schwere Schuld auf sich. Es ist kein Geheimnis, daß der Musikerstand von den höhern Gesellschaftsklassen heute mit Mißtrauen betrachtet wird.

Er steht intellektuell und sittlich weit unter dem Niveau der Schulchorzeit, und namentlich der vor der Öffentlichkeit arbeitende Teil, der das Virtuosentum und die großen Männer umschließt, ist, von den Dämonen der Zeit getrieben, den alten allgemeinen Künstlerlastern, Einseitigkeit, Eitelkeit, Neid, Intrigue, Marktschreierei wieder in sehr starkem Grade verfallen. Da wir einen neuen Sachsenspiegel nicht zu erwarten haben, wäre es schon gut, wenn die Anstalten sich ins Mittel legten, die für die Erziehung der Musiker öffentlich die Verantwortung tragen, die Konservatorien. Gerade wegen der besondern Gefahren des Berufs müßten Charakter und Geist der jungen Musiker besonders stark gestützt werden. Aber auch die Güte der musikalischen Leistungen hängt eng mit dem menschlichen Fundament zusammen. Dem Mangel an allgemeiner Bildung entspringt Geistlosigkeit der Aufführungen und Vorträge, Kleben am Sinnlichen und Formellen, ihm entspringt die Unwissenheit und die Not um Ideen, die in den Programmen unsrer Konzertinstitute so oft zu Tage tritt, ihm auch die Unfähigkeit der Musiker, rechtzeitig ausgefahrne Geleise des Musikbetriebs zu verlassen, Reformen zu verlangen und durchzuführen.

Es ist ausgemacht, daß auch Direktoren und Lehrer an den deutschen Konservatorien mit Bedenken auf die hoffnungsvollen Jünglinge sehen, die ihre Muttersprache nicht zu behandeln verstehn. Warum werden solche Elemente aber trotzdem nicht bloß ausnahmsweise aufgenommen, warum werden der allgemeinen Bildung gegenüber beide Augen zugedrückt? Der Grund liegt in der wirtschaftlichen Stellung unsrer Konservatorien. Sie sind mit der erwähnten einzigen Ausnahme sämtlich in ihrem materiellen Bestand von der Frequenz abhängig; sie heißen Königlich, Großherzoglich, Fürstlich, Städtisch, aber diese Zusätze haben nur die Bedeutung einer moralischen Unterstützung, eines Zuschusses. In der Entstehungsgeschichte fast aller großen Konservatorien Deutschlands kehrt, gestützt

auf den Bedarf, auf den Vergleich mit den Kunstakademien die unerfüllte Hoffnung auf volles Eintreten von Staat und Stadt wieder. Ebenso sind imposante Zuwendungen aus Privatmitteln, wie sie das Leipziger Konservatorium der Blümerschen Stiftung und dem Testament von Radius verdankt, Ausnahmen geblieben. Ausländer abzuweisen, wie es das Pariser Konservatorium selbst einem Mendelssohn, einem Liszt gegenüber getan hat, müssen sich die deutschen Anstalten versagen; einzelne zwingt die Pflicht der Sparsamkeit sich an Stelle von festen Lehrergehalten auf Stundenhonorar zu beschränken. Der Cötus der Konservatorien ist in der Regel eine aus Hochschülern, Mittelschülern und sogar Elementarschülern bunt zusammengesetzte Gesellschaft. Es wird mit der Vorbildung, mit den Fortschritten und mit den Endleistungen im Fach an unsern Musikschulen unvergleichlich leichter und freier genommen als an Gymnasien und Universitäten. Indem sie Lehrlinge und angehende Meister, unfähige und hochbegabte Köpfe in derselben Werkstatt, einzelne sogar in denselben Klassen vereinen, zersplittern sie ihre Energie und rauben ihren Zöglingen Kraft und Zeit. Wohl unterscheiden sich die Anstalten nach dem Grad von Ordnung und Solidität im Lehrplan und im Lehrbetrieb, ohne daß dieser Unterschied in den Prospekten zum Ausdruck kommt. Wer in der Provinz einen Musiklehrer sucht, begnügt sich mit der Tatsache, daß die betreffende Persönlichkeit am Konservatorium zu X ausgebildet worden ist. Daß dieses angesehene Institut für dieses Spezialfach weder eine Übungsschule noch sonst die erforderlichen Einrichtungen besitzt, daß es Abgangszeugnisse ohne Abgangsprüfungen, ja schon nach viel zu kurzem Besuch ausstellt, erfährt er zu spät. Alle Konservatorien haben als obligatorische Fächer: Klavier und Harmonielehre, die besten auch Chorgesang. Nun prüfe man aber unsre Geiger und Sänger auf ihre Tüchtigkeit in diesen obligatorischen Fächern. Die Mehrzahl versagt. Längst hätten die bedeutendern deutschen Konservatorien wenigstens sich zu

einem Verband zusammentun sollen, der der Konkurrenz zum Trotz Aufnahmebedingungen und Abgangsleistungen einheitlich regelt. Daß das vom deutschen Musikerstand nicht einmal beantragt worden ist, beweist wiederum seine Gleichgültigkeit und Ohnmacht in Organisationsfragen.

Prüft man das übrige Anklagematerial, das die Gegner der Konservatorien zusammengebracht haben, so fällt es in sich zusammen. Wir hören da von Direktoren, die nicht dirigieren, von trägen und unfähigen Lehrern, von Klassen, in denen auf den einzelnen Klavierschüler fünf Minuten kommen, in denen in der Stunde 35 Harmoniehefte zu korrigieren sind, wir hören von Unregelmäßigkeiten und Schwächen, die nicht ohne weiteres verallgemeinert werden dürfen. Die durchschnittliche Gewissenhaftigkeit und Befähigung der deutschen Konservatoriumslehrer erhält sicherlich auch durch die geschäftliche, zu Repräsentationsnamen verleitende Lage der Institute, durch den Mangel an einheitlichen Bestimmungen über die Vorbildung, die amtliche Stellung und Sicherung der Lehrer Abzüge. Aber im allgemeinen verdient sie das glänzende Zeugnis, das ihr kürzlich noch vom Ausland*) ausgestellt worden ist. Größer noch würden die Lehrerfolge sein, wenn die Methoden immer auf der Höhe der Zeit blieben. So müssen die Konservatorien in der Spezialisierung der Fächer ebenso wie in ihrem Zusammengreifen noch weiter gehen. Es genügt nicht, schlechthin Orgelspieler auszubilden, sondern der Unterricht muß Konzertorganisten und Kirchenorganisten für sich berücksichtigen. Es genügt nicht Übung im Dirigieren zu versprechen, sondern für Operndirigenten, für Chordirigenten, für Orchesterdirigenten braucht es dreier verschiedner Kurse, jeder mit der Gewähr sichrer Einführung in Technik und Hauptwerke. Es ist für unreife Schüler schädlich, wenn an derselben Anstalt der eine Lehrer verwirft, was der andre vertritt. Es ist bedauerlich, wenn

---

*) Maurice Emanuel, Les Conservatoires de Musique en Allemagne. Revue de Paris, März 1900.

der Klavierlehrer nie nach Harmonie und Formenlehre fragt und ebenso, wenn der Theorielehrer immer nur schriftlich, nie am Klavier arbeiten läßt. Eine gute Musikschule soll ferner den Zögling nicht in Träume von Komponistenruhm und Virtuosenglanz wiegen, sondern sie soll beizeiten seinen Sinn auf praktisch erreichbare Lebensstellungen richten und ihn in Stand setzen, sie meisterlich auszufüllen. Da für neun Zehntel dieses Programm auf den Lehrerberuf hinausläuft, sorge man dafür, daß sie dieses Schicksal nicht als eine Strandung, sondern als eine Mission betrachten, und daß sie es verstehn, von dieser entscheidendsten Stelle aus an der Hebung der deutschen Musik mit zu arbeiten. Noch herrscht in der Nachfrage nach Laienunterricht Flutzeit, möge sie nicht ungenutzt verstreichen!

Zwei große Musikströmungen des neunzehnten Jahrhunderts haben die Konservatorien ziemlich schlecht verstanden. Sie haben die richtige Stellung zu Wagner und Liszt erst sehr spät gefunden, sie sind zweitens gegen die auf Wiederbelebung alter Tonkunst gerichteten Bestrebungen bis heute sehr gleichgültig geblieben. Etwas Klavier- und Geigenmusik von Bach, Händel, von Dom. Scarlatti, Tartini — das ist ungefähr alles, was von dieser neuen Renaissance in die Musikschulen gedrungen ist. Corellische Konzerte, Schützsche Chöre und was sonst die stattlichen Neuausgaben beschert haben, wenns hoch kommt, besitzt es die Konservatoriumsbibliothek in einem Exemplar, zum Leben kommt es nicht. Was diese jungen Musiker, sie seien denn an der Berliner Hochschule, in München, bei Haberl oder bei Wüllner ausgebildet, von Palestrina außer „O bone Jesu“ kennen, verdanken sie der Schule nicht. Noch nicht im entferntesten ist es erkannt, daß es sich bei dieser Vermehrung geschichtlichen Wissens um Vermehrung musikalischer Bildung überhaupt, daß es sich darum handelt, den geistigen Horizont der Musiker so zu erweitern, daß sie sich vor Malern und Bildhauern nicht mehr zu schämen brauchen.

Eine Hauptschuld an dieser Schwerfälligkeit trägt der theoretische Unterricht, dasjenige Lehrfach an unsern Konservatorien, das einer gründlichen Umgestaltung am dringendsten bedarf. Es ist nicht bloß die Verminderung musikalischer Zeitdisposition, wenn die deutsche Komposition in der Fruchtbarkeit zurückgegangen ist, es ist das auch eine Folge unglücklicher Lehrmethoden. Unsern Alten flossen Werke von der Bedeutung eines „Messias" oder einer „Matthäuspassion" nicht bloß darum rascher aus der Feder, weil sie sich mit der Aufputzung des Kolorits und mit den Einzelheiten des Akkompagnements nicht zu belasten brauchten, sondern die Fähigkeit, rasch zu arbeiten, beruhte auch auf einem anregenderen Studiengang. Bei Händel, bei Bach, bei Jomelli, bei Dittersdorf, bei C. M. v. Weber, bei Spohr, und, wo wir ihn sonst ganz oder etwas verfolgen können, überall treten die abstrakten Übungen hinter das Abschreiben und Nachbilden von Meisterwerken, hinter eigne freie Arbeiten zurück. Zuweilen geradezu befremdlich. In unsern heutigen Konservatorien sind dagegen in der Regel der Lehrer der Harmonie oder des Kontrapunkts und der Kompositionslehrer getrennte Persönlichkeiten; dem ersteren fällts manchmal sein Leben lang nicht ein, daß die Bässe und Grundstimmen sich auch in andern, in lebendigeren Rhythmen als den ewigen halben Noten geben lassen, daß er seinen cantus firmus einmal einer Bachschen Kantate oder einer Händelschen Arie entnehmen könnte und daß es eine Hauptsache ist auf die Verwendung kontrapunktischer Probleme in den Meisterwerken zu verweisen. Bei solcher wirklich grauen Theorie wird viel Phantasie und Schaffensfreude getötet. Dazu kommt ein stark scholastischer Zug in der heutigen deutschen Theorie, ihre Vernachlässigung von Melodik und Rhythmik überhaupt. Die Franzosen haben für diese Gebiete seit Reicha Lehrbücher, sie haben das Musikdiktat geübt Jahrzehnte, ehe bei uns jemand auf seine Nützlichkeit aufmerksam machte. Alle Kraft ist in der Harmonik festgerannt, hier

streitet man mit dem Aufgebot von Naturwissenschaft und Philosophie um Kleinigkeiten, Nebensachen und selbstverständliche Dinge und kommt auch in der Schule nicht darüber weg. Die Theorie lebt ein isoliertes und grämliches Dasein; die Lehrer der praktischen Kunst gehen ihr aus dem Wege, in den Instrumentalstunden und im Gesangunterricht bleiben die besten Gelegenheiten, sie mit der Praxis zu verbinden, unbenutzt. Die Folge ist Verflachung und Handwerkertum bei einer großen Masse von Schülern. Daß hier Gefahren vorliegen, ist häufig genug schon vor Menschenaltern, von Lobe, Marx, Weitzmann z. B. gesagt worden. Besserungen werden aber auch hier namentlich durch den Mangel an einheitlicher Organisation der deutschen Anstalten erschwert.

Die Abschaffung der Konservatorien, auch ihre Umwandlung in bloße Stilbildungsschulen, wie R. Wagner will, wäre der Ruin der deutschen Musik und ihrer internationalen Stellung.

Aber reformbedürftig sind sie. Erstrebt werden müssen vor allem: unabhängige Stellung der Institute, strengere Prüfungen bei Aufnahme und Abgang und Modernisierung des theoretischen Unterrichts. Das sind die Zeitfragen, die die Musikschulen dem deutschen Musikerstand vorlegen.

---

## VI.

## Die Musik auf den Universitäten.

Für die musikalische Erziehung Deutschlands sind in neuerer Zeit die Universitäten wieder wichtig geworden. Wieder geworden. Daß sie es schon einmal gewesen sind, weiß jeder, der vom Quadrivium gehört hat. In der philosophischen Fakultät, der facultas artium, begann seit dem fünfzehnten Jahrhundert auch der zukünftige Theolog, der Jurist und

Mediziner seine Studien und schloß sie hier mit Astronomie und Musik, oder wie es in den „24 goldnen Harfen" des Johannes Nides (1438) in andrer Reihenfolge lautet: „Die sechste Schul heißt Musica die Singerin, darin lernt man singen und Saitenspiel, die siebente und letzte Schul, darin lernt man Sterne sehen." Luther hat in seinem Briefe „an die Ratsherren aller Städte deutschen Landes" (1524) die Beachtung der Musik in den gelehrten Studien nochmals eingeschärft: nicht bloß Sprachen und Historien sollte man hören, sondern auch singen und die Musica mit der ganzen Mathematica lernen. Nach dieser Weisung verhielten sich die deutschen Universitäten das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch, die Rostocker Statuten von 1578 ließen niemand zum Baccalaureat zu, der nicht in den sieben freien Künsten, also auch in der Musik, unterrichtet war.

Wenn wir, wie sich aus Paulsens Geschichte unsrer Hochschulen ergibt, über den eigentlichen Betrieb der Musik auf den alten Universitäten zur Zeit noch wenig genaues wissen, so liegt das zum Teil daran, daß die Gelehrten dieses Gebiet nicht untersucht haben. Wie Carl Nef jüngst über die Musikverhältnisse der Universität Basel im sechzehnten Jahrhundert erfreuliches Licht verbreitet und einen besondern Lehrstuhl für Musik samt den Namen der Inhaber nachgewiesen hat, so werden auch an andern Orten die Nachforschungen nicht ohne Erfolg bleiben.

Das Hauptmaterial ist in den Akten und Archiven der Konvikte und der Stiftungen zu suchen. Das Institut der Stipendiaten dürfen wir schon jetzt als die eigentliche Stütze der alten Universitätsmusik betrachten. Bei der Neubegründung der Universität Wittenberg im Jahre 1536 wurden ihm die Studenten zugewiesen, die an Schulen und Pfarren amtieren wollten, die also Musik verstehen mußten; aus kursächsischen Ordnungen der Reformationszeit wissen wir, daß den ehemaligen Dresdner Kapellknaben, den Schülern von Meißen und Pforta

an den Universitäten des Landes als alumnis electoralibus bei den Gottesdiensten, bei den öffentlichen Feierlichkeiten der Universitäten, bei Privatfesten der Professoren der Figuralgesang oblag. Für die Sopran- und Altstimmen verfügten sie dabei über die heute erloschne Kunst des Falsettierens. Sethus Calvisius war, als er in Leipzig studierte, Direktor des studentischen chorus musicus der Universität. Vom Heidelberger Konvikt liegt eine Tagesordnung aus dem Jahre 1585 vor.*) Da sind die eigentlichen musikalischen Studien und Übungen zwar nicht mit angeführt, aber es kommt auch so noch ziemlich viel Musik zusammen. Der Tag beginnt — so schreibt Trog — früh um fünf Uhr: es wird ein Psalm gesungen — um zehn Uhr ist prandium, zuvor aber wird die benedictio et consecratio mensae vierstimmig gesungen, nach dem Essen wird wieder gesungen. Ebenso gehts bei der coena, dem um fünf Uhr fälligen Abendbrot; um acht beschließt Gesang das Tagewerk.

Sicherer können wir die Pflege der Musik auf den deutschen Universitäten der alten Zeit nach ihren Früchten abschätzen. Namentlich fürs siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert haben die Universitäten und die Studenten der deutschen Musik so viel geleistet, daß ihre Mitarbeit sehr wohl ein eignes Kapitel in unsern Musikgeschichten verdiente. Kompositionen mit akademischen Spuren haben wir in Werken wie H. Scheins Studentenschmaus — um das heute bekannteste voranzustellen —, in Joh. Jeeps Studentengärtlein (1601, 1614), in Henning Dedekinds Studentenleben (1613) schon während der Chorzeit. Stärker zeigen sich diese Spuren, als die Instrumentalmusik selbständig geworden ist, in den Titeln und Vorreden von Orchestersuiten: Erasmus Widmann veröffentlicht 1622 eine Sammlung als Studentenmut, Er. Kindermann 1642 als Delitiae studiosorum, Joh. Rosenmüller gedenkt in den Be-

*) Brief eines gewissen Trog, herausgegeben in von Hagen, Briefe Heidelberger Professoren und Studenten vor 300 Jahren. 1886.

gleitworten, die er 1654 seiner Studentenmusik beigibt, ausdrücklich der mannigfachen Anregung und Förderung, die er der Leipziger Studentenschaft zu danken hat. Soweit für den Suitenverlag im siebzehnten Jahrhundert Orte wie Jena (Konwalinka, Jocolot, Coler), Rostock (Hasse), Straßburg (Hetz), Erfurt (Dresen) in Betracht kommen, sind ihre Universitäten die Ursache. Es handelt sich aber nicht bloß um Kompositionen für Studenten, sondern es gibt auch ein Gebiet, in dem die Kompositionen von Studenten wichtig geworden sind. Das ist das neue begleitete Sololied des siebzehnten Jahrhunderts. Hier hat die deutsche Studentenschaft mehr geliefert als interessante Dilettantenbeiträge; unser heutiges Lied, zur Zeit der stärkste und originellste Zweig deutscher Kunst, kam von den Universitäten. Sein Vater, Heinrich Albert, traf als Leipziger Student in Königsberg ein, die Hauptpaten waren Königsberger Professoren. Die frischesten Stücke, die wir aus der Jugendzeit des modernen Liedes kennen, stehen in Sammlungen, die wie Enoch Gläsers „Schäferbelustigung,“ Heinrich Schreibers „Neu ausgeschlagner Liebesknospen Nachschößlinge“ die studentische Herkunft deutlich zeigen. Der erste Klassiker der neuen Gattung, Adam Krieger, war kurz vorher von Leipzig übergesiedelt, als er in Dresden seine „Arien“ komponierte. Als dann ganz plötzlich eine stille Zeit kommt, ist unter den handschriftlichen Sammlungen, die das Fortleben des Liedes bezeugen, die bedeutendste das Liederalbum eines Studenten, des Leipziger Theologen Clodius. Studenten retten es aus dieser Krisis, der Leipziger Sperontes und der Hallenser Gräfe führen eine neue Blüte der Gattung herbei, und noch bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts bleibt die Mitwirkung akademischer Männer für das deutsche Lied wichtig, ihnen gebührt unter den Theoretikern und Komponisten der Berliner Schule ein hervorragender Platz.

Unter den verschiednen Gebieten ausführender Musik hat bei dem Einzug der neuen Kunst zuerst die Oper von dem

starken Kunstsinn der alten deutschen Studentenschaft Nutzen gezogen. Sie waren hier die festesten Stützen des nationalen Gedankens; soweit und solang die Versuche, dem italienischen Musikdrama eine selbständige deutsche Oper entgegenzustellen, reichen, stehn junge und alte Studenten auf der musikalischen Mensur als Sänger und Darsteller, noch bedeutender als Komponisten. Keiser, Hofmann, Boxberg, Römhild und mit ihnen die Mehrzahl der Kapellmeister, die sich an den (im vorhergehenden Vortrag genannten) Entscheidungsplätzen auszeichneten, hatten unmittelbar von der Leipziger Universität und von der Leipziger Oper her ihre schwierigen Posten bezogen.

Nach der Oper hat das deutsche Konzertwesen von den Universitäten die größten Vorteile gehabt. Hier setzt ihre Bedeutung am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ein, als der in der juristischen Fakultät eben imatrikulierte Georg Telemann in Leipzig das erste studentische collegium musicum gründet.*) Zwei Jahrzehnte später wirken schon drei studentische Konzertvereine nebeneinander; einen dirigiert S. Bach, für ihn schreibt er — nach Spittas Vermutung — die beiden Orchestersuiten in D. Der Vorgang der Studentenschaft reizt die bürgerlichen Kreise. Die Kaufleute stellen den collegiis musicis der Universität ihr „Großes Konzert", das heutige Gewandhauskonzert, entgegen und ziehen, als die Konkurrenz überflügelt ist, die Studenten zu sich herüber. Mitzler erzählt uns, wie Studenten mangels italienischer Virtuosen hier große Bravourarien herunterfisteln, nach Reichardt bilden sie noch 1776 den Stamm des Orchesters, stellen die geschicktesten Instrumentisten, leider nur immer auf kurze Zeit, und spielen auch in der Oper mit. Und ähnlich wie in Leipzig ists in ganz Deutschland. Daniel Schubart rühmt (in seiner Lebensbeschreibung) an Erlangen, daß

*) Die neuerdings behauptete Existenz eines studentischen oder bürgerlichen Musikkollegs unter J. Kuhnau beruht auf einem Mißverständnis. Der Name collegium musicum wird — identisch mit chorus musicus — schon früh für die amtliche Stadtmusik gebraucht.

die Studenten „so treffliche Musiker“ stellen. Dulon und andre reisende Virtuosen suchen bis in die Zeit F. Liszts mit Vorliebe Universitätsstädte wie Rostock, Greifswald, Leyden, Utrecht auf, weil sie da gute Liebhaberkonzerte treffen. In Göttingen halten reiche Studenten am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ihre Privatkonzerte, das akademische Konzert dieser Universität gilt unter Forkels Leitung weithin als Muster, ebenso im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts das Hallische unter Türk, das Breslauer unter dem Studenten Hofmann.

Der ungünstige Umschwung in der Stellung der deutschen Universitäten zur Musik wird zu derselben Zeit bemerkbar, wo auch die Kirche unmusikalisch zu werden beginnt und die Liturgie verfallen läßt: in der Periode des Pietismus und des Rationalismus. Vorgearbeitet hat ihm der Wechsel in den Bildungsidealen. Schon am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ersetzt der höfisch gerichtete Teil der akademischen Jugend das alte Quadrivium bekanntlich durch ein andres, in dem neben dem Tanzen, Fechten und Roßspringen nur noch „etwas Musik“ oder „allerhand Vokal- und Instrumentalmusik“ Platz hat; am Ende des Jahrhunderts aber verspottet er in Leipziger Pasquillen das Konvikt, weil dort so viel gesungen wird. Zunächst haben es sich die Leipziger Konviktoristen nicht anfechten lassen, sondern, wie wir aus Siculs Chronik erfahren, eifrig weiter musiziert und nach wie vor jene originellen Fackelserenaden aufgeführt, von denen uns in der Gesamtausgabe der Bachschen Werke mehrere drastische Proben erhalten sind. Als aber Kirche und Gesellschaft gegen die Musik gleichgültiger wurden, als die Ausbildung der Kantoren und Organisten an die neuen Lehrerseminarien kam, verlor die Musik an den Universitäten alle Bedeutung. Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts waren die alten studentischen Collegia musica bis auf Reste verschwunden, die eigne musikalische Kraft der akademischen Jugend schien versiegt. Amtlich geschah nichts, sie wieder zu beleben; es gab Universitäten genug, wo

man jahrzehntelang nicht einmal die Theologen im Altargesang unterrichtete. Erst um die Mitte des Jahrhunderts, als in protestantischen Landen die Verbesserung der musikalischen Liturgie in Angriff genommen wurde, stellte man allmählich wieder musikalische Lektoren an.

Die beiden andern Punkte, von denen aus die allgemeine Entwicklung der deutschen Musik aufs neue nach den Universitäten hinübergriff, waren der Chorgesang und die Musikwissenschaft.

Der Chorgesang kam kurz vor und nach den Freiheitskriegen in Form akademischer Liedertafeln, also studentischer Männerchöre an die Universitäten. Der Männerchor als Kompositionsform hat eine alte, bis ins sechzehnte Jahrhundert zurückgehende Geschichte, die Männerchöre als musikalische Vereine aber sind eine deutsche Schöpfung des neunzehnten Jahrhunderts, Früchte jener patriotischen Bewegung, die zum Sturz Napoleons führte. Auch die ersten studentischen Liedertafeln sind damals gegründet worden; mit den Liedern aus „Leier und Schwert“ scheint ihre Zahl beträchtlich gewachsen zu sein. C. M. v. Weber besuchte im Jahre 1820 die Universitäten Leipzig, Halle, Göttingen, Kiel, wohl weil er dort seine begeistertsten Anhänger wußte; aber auch in Jena, Tübingen, Würzburg bestanden damals akademische Liedertafeln. Die zwanziger Jahre über wurden immer noch neue gegründet, 1822 der Universitätssängerverein zu St. Pauli in Leipzig, 1823 die Breslauer Liedertafel. Ihre künstlerische Verfassung war nach Zelterschem Muster aristokratisch, die Mitglieder mußten fertige Sänger sein, wenn nicht, entweder dichten oder komponieren können. Mit der Zeit ging den Universitäten das diesen Bedingungen entsprechende Material aus, um 1840 sind die Liedertafeln an den Universitäten wieder verschwunden. Nur die Leipziger Pauliner erhielten sich dadurch, daß sie ihren Verein dem süddeutschen Nägelischen Typus anpaßten und auf anspruchslosere Grundlagen stellten. Dieser Schritt hat zu einer

zweiten Blüte der akademischen Liedertafeln geführt. Sie bilden heute abermals ein sämtliche Universitäten umspannendes Netz.

In beiden Perioden sind sie zuweilen eine Stütze des deutschen Männergesangs gewesen und werden auch in Zukunft, in den Zeiten rückläufiger Bewegung, Gelegenheit genug finden, vorbildlich und belebend zu wirken, wenn sie es mit der Musik ernst und streng nehmen. Dazu gehört vor allem, daß solche Kommilitonen, die für diese Hauptaufgabe nicht taugen, ferngehalten werden. Daß indes die praktische Musik auf den Universitäten nur in der Form der Liedertafeln lebt, ist kein erfreuliches Zeichen. Denn so wichtig der Männergesang auch als leichteste, volkstümlichste Musikgattung und gesellschaftlich immer bleiben wird, von der Macht der Tonkunst kann er nur einen sehr beschränkten Teil zur Geltung bringen. Darum wäre es sehr wünschenswert, wenn sich die deutsche Studentenschaft wenigstens an der Arbeit der gemischten Chöre, Oratorienvereine und verwandter Institute in den Universitätsstädten lebhafter beteiligte, als das der Fall ist. Hausmusik wird ja noch getrieben; man erfährt zuweilen von studentischen Streichquartetten, und die Pflege des Sololiedes müßte eigentlich bei allen denen selbstverständlich sein, die Mitglieder von Liedertafeln sind. Das moderne Solospiel macht technisch zu große Ansprüche, um allgemein sein zu können. Aber es gibt ein Gebiet der Instrumentalmusik, das gerade von den Universitäten her wieder zu Ehren gebracht werden könnte. Das ist die alte Orchestermusik, die Suiten- und Sinfonienkunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, dieselbe, die die alten studentischen collegia musica beschäftigt hat. Sie wartet förmlich auf neue studentische Instrumentalvereine, wirds aber gern dulden, wenn ihr verwandte und erreichbare Kunst aus neuerer Zeit an die Seite tritt. Die akademischen Wagnervereine haben bewiesen, daß die Jugend der Hochschulen auch heute noch für große Neuerungen in der Musik zu haben und ihnen mit Wort und Schrift zu dienen bereit ist. Wird die Pflege der Hausmusik

wieder ergiebiger, kommt das Ansehen der Tonkunst in den gelehrten Ständen wieder auf ehemalige Höhen, gelingt es, die instrumentale Technik mit der Zeit zu erleichtern, so ists nicht ausgeschlossen, daß die deutschen Studenten in das deutsche Musikwesen auch wieder nach Art ihrer Vorfahren bahnbrechend und entscheidend eingreifen.

Wichtiger als je sind inzwischen die Universitäten für die Musikwissenschaft geworden. Daß die Universitätsmusikdirektoren früherer Zeiten auch theoretischen Unterricht erteilt, daß Professoren der Ästhetik in ihren Vorlesungen auch Musik und Musiker berührt haben, unterliegt ja keinem Zweifel. Eigne Lehrstühle für Musikwissenschaft und Musikgeschichte, wie sie in Oxford und Cambridge vom Mittelalter bis zur Gegenwart ununterbrochen vorhanden gewesen sind, haben aber in Deutschland Jahrhunderte lang gefehlt. Der erste, der in neuerer Zeit wieder mit der Vertretung dieser Gegenstände an einer deutschen Universität betraut wurde, war Karl Breidenstein in Bonn. Zelter meldet 1825 diese Neuerung seinem Freunde Goethe unter den schlimmen Zeichen der Zeit. 1830 folgt Berlin mit der Ernennung von A. B. Marx zum Professor und Universitätsmusikdirektor. Fast ein Menschenalter später kommt dann als dritter in der Reihe: Eduard Hanslick in Wien, 1865 macht München einen Versuch mit Ludwig Nohl, 1868 erhält Leipzig in O. Paul einen Dozenten für die Musikwissenschaften. So ists langsam mit der Zulassung der neuen Disziplin an den deutschen Universitäten weiter gegangen. In Österreich ist sie jetzt mit der Kunstgeschichte gleich gestellt; von deutschen Universitäten besitzt nur Straßburg ein Ordinariat, an den übrigen lehren Extraordinarii und Privatdozenten, oder sie wird von Musikdirektoren, die in einzelnen Personalverzeichnissen unter die Fecht-, Reit- und Tanzlehrer eingestellt sind, nebenbei vertreten. In einem ist die Musik ausdrücklich als Leibesübung registriert.

Aber trotzdem können wir auch in Deutschland den Kampf um Existenz und Anerkennung, der keinem neuen Universitäts-

fach erspart bleibt, heute als grundsätzlich entschieden ansehen. Gegen früher hat die Musikwissenschaft bedeutend an Raum gewonnen. Im Winter 1868/69 war nach den Vorlesungsverzeichnissen auf sämtlichen deutschen Universitäten nichts weiter zu hören als: Musikgeschichte des Mittelalters bis zu Franco von Köln (Berlin), Harmonik und Metrik der antiken, mittelalterlichen und modernen Musik (Leipzig) und Allgemeine Geschichte der Musik (Wien). — Im Wintersemester 1901/2 wurden dagegen folgende Vorlesungen gehalten: Geschichte des reformierten Kirchengesangs und der Kirchenmusik in der deutschen Schweiz (Basel), Musikgeschichte des Mittelalters, Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Allgemeine Geschichte der Musik von Bach und Händel bis Beethoven, Haydn und Mozart (Berlin), Geschichte der Musik (Bern), Gemeindegesang im ersten Jahrhundert der Reformation (Breslau), Geschichte des evangelischen Kirchenliedes (Erlangen), Mozart und Beethoven in ihrem Leben und in ihren Werken (Gießen), Allgemeine Musikgeschichte (Greifswald), Musikgeschichte (Königsberg), Geschichte der Oper, Musikgeschichte seit 1500 im Umriß, Geschichte der Notenschrift, Geschichte der musikalischen Ästhetik, J. S. Bach (Leipzig), Geschichte der deutschen Instrumentalmusik nach 1750 (Marburg), Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas von den Anfängen bis zur Gegenwart (München), Über Kirchenmusik und kirchliche Psalmodie (Münster), Geschichte der Liturgie (Rostock), Geschichte der Musik vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert (Straßburg), Beethovens Leben und Werke (Tübingen), Palestrina und seine Zeit, Der deutsche Männergesang (Prag), Beethoven, Ästhetische Untersuchungen in der Instrumentalmusik, Ästhetische Theorien der Oper (Wien).

Dazu kommen noch musikwissenschaftliche Seminare und Übungen in Berlin, Leipzig, München, Prag und Wien. Freiburg, Göttingen, Halle, Heidelberg, Jena, Kiel, Würzburg begnügen sich diesmal mit Kursen in Theorie und praktischer Musik, zu anderen Zeiten wird aber auch von ihnen gelegentlich

ein musikalisches Kolleg geboten. Es hat sich sonach im Laufe eines Menschenalters die Zahl der Universitäten, an denen Musikwissenschaft vertreten ist, und die Zahl der Dozenten beträchtlich vermehrt, das Vorlesungsgebiet ist merklich erweitert und ausgebildet worden und an den großen Universitäten sitzen in vierstündigen Privatkollegs bis zu einem halben Hundert Hörer und darüber.

Noch klarer ergibt sich ein Fortschritt, wenn man die musikalischen Dissertationen von heute mit denen vor dreißig Jahren vergleicht. Damals an den Universitäten Berlin, Leipzig, Wien, und nur an ihnen, alle drei Jahre einmal eine, jetzt an jeder dieser drei Universitäten jedes Jahr durchschnittlich drei, in München ebenso. Aber auch an mittleren und kleineren Universitäten (Straßburg, Prag, Rostock, Erlangen) gehören sie nicht mehr zu den Seltenheiten. Es hat nicht fehlen können, daß diese Wendung der Dinge sich nach außen hin bemerkbar gemacht hat. Die Musikzeitungen fangen an die Verzeichnisse der an den Universitäten gehaltenen Vorlesungen über Musik mitzuteilen, es erscheinen französische, amerikanische, deutsche Essays über die Musik auf unsern Universitäten, in denen der Gegenstand regelmäßig in bengalischer Beleuchtung, aber ebenso regelmäßig etwas verworren dargestellt wird.

Jedenfalls stehen die Erfolge statistisch fest. Sie werden auch in der Zukunft nicht fehlen, der Grad ihres Wachstums aber hängt von der Klarheit über die Ziele und den Betrieb des Faches ab. Über gewisse Hauptfragen muß Einigkeit herrschen, vor allem über die Frage: Was ist die nächste Aufgabe der Musikwissenschaft auf den Universitäten? Gerade hier fehlt sie am meisten. Wir haben da eine Gruppe, die die Notwendigkeit, die Vertreter der übrigen Wissenschaften von dem Nutzen und Werte der musikalischen zu überzeugen, voranstellt. „Um ihr Endziel zu erreichen — sagt Hermann Abert*) —, muß die Musikwissenschaft mit ihrer Tätigkeit da ergänzend

*) Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang III, Heft 3, S. 92.

einsetzen, wo die Mittel der übrigen versagen, diejenigen Gebiete erforschen, die jene aus eigner Kraft zu erleuchten nicht imstande sind.“ Gewiß kann das die Musikwissenschaft hie und da. Durch Einstellung musikalischer Elemente hat Rud. Westphal die antike Metrik überraschend geklärt und belebt. Auch unsre Germanisten wissen heute, daß Minnesang und Meistersang ohne die dazu gehörigen Töne nicht immer voll zu verstehen sind. Der Litteraturhistoriker erhält von der deutschen Dichtung des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ein falsches Bild, wenn er die Geschichte des musikalischen Liedes und des Musikdramas nicht kennt. Dem Kulturhistoriker, der mit dem Geiste des ancien régime vollständig vertraut sein will, dürfen die Haydnschen Sinfonien nicht fremd bleiben. Der Theolog begreift die Kirchenordnungen Martin Luthers nur dann ganz, wenn er über die Kantoreyen des sechzehnten Jahrhunderts unterrichtet ist; die Entwicklung der Liturgie überhaupt läßt sich nur an der Hand der Musikgeschichte bis ins Innerste aufdecken. Dem Philologen, dem Philosophen, dem Mediziner kann die Musikwissenschaft wichtige Erklärungen bringen. Wie sich selbst der Nationalökonom und Statistiker mit Erfolg an sie wendet, hat kürzlich noch Karl Büchers Untersuchung über „Arbeit und Rhythmus“ gezeigt. Die Musikwissenschaft soll deshalb die Gelegenheit zu solchen Hülfsdiensten gern benutzen, wo sie sich natürlich bietet, und sie soll überall den Zusammenhang zwischen Musik und allgemeiner Kultur im Auge behalten. Aber sie darf keinesfalls ihre erste Aufgabe darin suchen, andern Wissenschaften Hülfsdienste zu leisten. Dadurch wird sie von ihrer Bedeutung und Wichtigkeit niemals überzeugen können, denn ihr Ergänzungsvermögen ist zwar unbestreitbar, aber es ist naturgemäß viel geringer als das der Geschichte der bildenden Künste, insbesondre der Malerei. Deren Vertreter haben sich bemüht, die Entwicklung und das Wachsen dieses besondern Teils menschlicher Arbeit zu ergründen, Beiträge zur Sitten- und Gesellschaftsgeschichte

haben sich nebenbei ergeben. Bei diesem Verfahren ist ihnen schließlich eine den andern Wissenschaften ebenbürtige Stellung in der gelehrten Hierarchie von allein zugefallen.

So darf sich auch die Musikwissenschaft auf den Universitäten nicht durch Ungeduld und durch den berechtigten Wunsch nach zugleich leichterer und ergiebigerer Arbeit von ihrer Hauptaufgabe ablenken lassen. Die Musikwissenschaft hat in erster Linie nicht andern Wissenschaften, sondern sie hat der Musik und den Musikern zu nützen. Ihre Hauptaufgabe ist, das Verständnis der Tonkunst nach allen gegebnen Richtungen hin zu vertiefen und Musiker und Musikfreunde zu erziehen, die mit den Ergebnissen wissenschaftlicher Arbeit ausgerüstet an die Kunst herantreten. Die richtige Durchführung dieser Forderung setzt aber Klarheit über drei Fragen voraus: Was soll gelehrt werden? Wer soll lernen? Wer soll lehren?

Für den Lehrstoff wird im allgemeinen auch der Musikwissenschaft das Maß von Freiheit zuzubilligen sein, dessen sich der Universitätsunterricht überhaupt erfreut. Tatsächlich aber macht die Musikwissenschaft auf den Universitäten von dieser Freiheit nur geringen Gebrauch und bevorzugt die Musikgeschichte derart, daß die systematischen Fächer fast leer ausgehen. Akustik, Tonphysiologie, Melodik, Rhythmik, Harmonik, die höhere Elementar- und Formenlehre überhaupt, auch die Ästhetik sind auf den deutschen Universitäten seltene Erscheinungen zur Verwunderung mancher Ausländer. Geschichte der Tonkunst aber wird überall, umfassend und speziell in verschiedenster Anlage gelehrt, nach Gattungen, nach Zeitabschnitten, nach Richtungen und Schulen, nach Biographien. Mit der Zeit werden wir diese Einseitigkeit zu überwinden haben; augenblicklich aber ist sie eine gesunde Erscheinung, die gemachten Erfahrungen und vorliegenden Bedürfnissen gleicherweise entspricht. Wird der Grundsatz, daß die Musikwissenschaft zuerst der Musik wegen da ist, überhaupt anerkannt, so gilt es vor allem die gesunkene musikalische Bildung zu heben. Dazu ist

aber die Musikästhetik kein ausreichendes Mittel. Ihr fehlen die sicheren Grundlagen, sie hat keine allgemein anerkannten Ergebnisse aufzuweisen, die Mehrzahl ihrer vermeintlichen Gesetze ist aus engem Kreise abgelesen. Sie erzeugt nicht Freiheit, sondern, vergrößert, wie sie heute ist, die Befangenheit der Geister; sie leidet selbst an dem Mangel der Bildung, den sie beheben möchte. Die bei den Musikern überhaupt vorhandene Neigung, nachzudenken, die Gründe künstlerischer Wirkungen aufzusuchen, an Gewohnheit und gegenwärtige Praxis mit Kritik heranzutreten, muß vor allem durch positives Wissen, durch die Bekanntschaft mit bereits erprobten künstlerischen Ideen und mit historischen Tatsachen gefördert werden. Das alles sucht die Musikgeschichte zu vermitteln. Indem sie aus der Vergangenheit Kunstwerke vorlegt, die von denen unsrer Zeit in Formen, Ideen und Lebensbedingungen sich aufs mannigfaltigste unterscheiden, vermehrt sie das Begriffsvermögen, erweitert den Horizont der heutigen Generation und kommt als angewandte Ästhetik zu viel wirksameren und sicheren Belehrungsergebnissen als die abstrakte. Zugleich vermag sie aber dem gegenwärtigen Musikleben auch praktisch zu nützen, denn von der alten Kunst ist manches Stück und manche Richtung entweder noch unmittelbar lebensfähig, oder sie regt hier im ganzen, dort in einzelnen Teilen zu modernen Nachbildungen an. Das bedeutendste Beispiel für diesen praktischen Nebenerfolg der Musikgeschichte bildet die Stellung der Bachschen Kunst in unsrer Zeit. Die Werke Bachs selbst gehören zum festen Bestand der ausübenden Musik, und niemand wünscht, daß seine Passionen, seine Kantaten, seine Klaviermusik uns wieder fremd werden. Ebenso bedeutend ist die Wirkung, die sie auf Stil und Geist der neuen Komposition ausgeübt haben. Alle unsre besten Meister von Mendelssohn über Wagner bis zu R. Strauß sind in einem oder andern wesentlichen Punkte Schüler S. Bachs; ob in Kirche und Oper, in Haus und Konzert, überall zeigt die moderne Musik die belebenden Spuren Bachscher Kunst.

Der Fall Bach ist es auch gewesen, der in der Musikwissenschaft die historische Richtung an die Spitze gebracht und ganz unwillkürlich die Musikgeschichte auf den Universitäten dazu gedrängt hat, mit der Zeit und ihren Bedürfnissen Fühlung zu nehmen. An der letztern Wendung hat Ph. Spitta ein unleugbares Verdienst. Durch ihn erst ist an den Universitäten die moderne Musikgeschichte zu ihrem Rechte gekommen. Vor seiner Zeit konnte man an den Universitäten, an denen Musik überhaupt vertreten war, drei Jahre gehört haben, ohne von Monteverdi, Schütz, Scarlatti etwas wesentliches, von Männern wie Cavalli, Keiser mehr als die Namen zu erfahren. Tetrachorde und andre Details der griechischen Harmonik, Boetius und die Scriptores des Mittelalters nahmen einen so breiten Raum ein, daß für die Bekanntschaft mit lebendiger und näher liegender Kunst wenig übrig blieb. Nur Wien machte eine Ausnahme. Es war schon ein bedeutender Fortschritt, als durch H. Bellermann wenigstens die Mensuralmusik auf die Universitäten gebracht wurde. Auch in Zukunft werden wir vor der Überschätzung der antiquarischen Elemente im Lehrstoff auf der Hut sein müssen. Der Blick auf die Geschichte der bildenden Künste und der Sprachwissenschaften ist es, der immer wieder dazu verleitet, die Kräfte für eine Archäologie der Musik einzusetzen. Doch wird dabei der Unterschied übersehen, der zwischen beiden Gebieten besteht. Die Architektur, die Skulptur, die Poesie der Alten haben der Gegenwart bewundernswerte Muster fertiger Kunst zu bieten, ihre Musik gibt nur Anregungen für Elementarfragen.

Ausgeschlossen vom musikalischen Lehrstoff der Universitäten soll der praktische Musikunterricht sein. Er gehört ebensowenig auf die Hochschule, wie der Zeichenunterricht oder die einfache Grammatik der lateinischen und griechischen Sprache. Dafür haben Privatunterricht und Fachschulen zu sorgen, und selbst kleinere Städte bieten die Mittel zur Erwerbung praktisch-musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten. Die Universität

beladet sich mit Kursen im Orgelspiel, Harmonielehre und ähnlichen Fächern zum Schaden des Ansehens der Musikwissenschaft und ihrer Vertreter. Einzig da hat die Universität für Vorkenntnisse und Hülfswissenschaften einzutreten, wo diese der gewöhnliche Musikunterricht nicht bietet, das ist in der griechischen Tonschrift, in der Notation der Neumenzeit und in der Mensuralmusik, in der Formenlehre des Mittelalters. Diese technischen Disziplinen sind ähnlich, wie es bei den Neuphilologen gehalten wird, Lektoren zuzuweisen. In Wien ist diese Einrichtung bereits getroffen.

Die Frage: Was soll auf der Universität von Musik gelehrt werden? kann also kurz dahin beantwortet werden: Grundsätzlich alles, was zum tiefern Verständnis der Musik gehört, auf den Musikschulen aber nicht geboten wird; vorzugsweise aber Musikgeschichte und zwar neuere.

Die letzten Ausführungen enthalten bereits eine Antwort auf die Frage: Wer soll lernen? Diejenigen, die mit dem technischen und formellen Teil der Musik fertig, mehr von ihr erfahren wollen, als die heutige Praxis bietet. Die Forderungen an die Vorkenntnisse der Lernenden werden je nach den Gegenständen, über die sie hören wollen, verschieden sein. Wer ein Kolleg über das neue Sololied besucht, kommt mit dem aus, was er in den Gesang- und Klavierstunden und beim Harmonielehrer erfahren hat; um einer Geschichte der Sinfonie folgen zu können, braucht es schon Fertigkeit im Partiturlesen, im Partiturspielen, in der Instrumentenkunde; eine Geschichte der Oper oder des Oratoriums verlangt Kenntnis des Italienischen dazu; die älteren Perioden des Kirchengesangs, des Minne- und Meistersangs setzen Bekanntschaft mit Neumen und Choralnoten voraus, die der Motette und Messe mit Mensuralnotation. Es ist Sache der Lernenden, sich über diese nötige Vorbereitung zu prüfen und Lücken zu ergänzen.

Es besteht dann aber auch ein Unterschied zwischen solchen Hörern, die an der Musikwissenschaft später mitzuarbeiten

beabsichtigen, und solchen, die nur in den Besitz der Ergebnisse kommen wollen.

Gewiß müssen die Vertreter der Musikgeschichte auf den Universitäten darauf bedacht sein, Mitarbeiter zu erziehen, denn sie ist daran im Vergleich zu andern Wissenschaften und im Verhältnis zu dem weiter zu bewältigenden Material immer noch arm. Aber keineswegs darf der Unterricht nur auf Forscher und Spezialisten zugeschnitten sein. Auch die theologischen, juristischen, medizinischen Lehrstühle haben nicht den Hauptzweck, Akademiker und Fachgelehrte, sondern den: Praktiker auszubilden, die ihr Arbeitsgebiet wissenschaftlich beherrschen. Wegen ihrer praktischen Verwendbarkeit und Notwendigkeit, nicht aus Hochachtung vor dem Wert der Forschung an sich, tritt der Staat für jene Wissenschaften besonders weit ein. Unter den über das bloße Gewerbe hinausragenden Berufsarten gibt es aber heute kaum eine zweite, der die Mitwirkung und die Führung der höher gebildeten Elemente so empfindlich fehlt, wie dem Musikerstand. Es ist eine dringende und segensreiche Aufgabe der Universitäten, ihn durch einen starken Einschub besser unterrichteter Elemente zu heben, vor der drohenden Plebejerherrschaft zu bewahren, der grenzenlosen Unsicherheit des musikalischen Urteils feste und bewährte Maßstäbe, dem Spekulantentum Ideen und Ideale, dem Partei- und Cliquenwesen Selbständigkeit und Unabhängigkeit entgegenzustellen. Das ist der allgemeine Dienst, den die Universitäten der praktischen Musik zu leisten haben. Es gibt aber auch ganz bestimmte Felder des Musikdienstes, die der Universitätsbildung vorbehalten sein, und denen, die sie sich angeeignet haben, eine Existenz bieten sollten, auf die sie sicher rechnen könnten. Schon früher sind die Gesanglehrerstellen an Gymnasien als hierher gehörig bezeichnet worden. Weitere Stellen bieten die musikalischen Abteilungen großer Bibliotheken. Die Verwaltung von Musikbeständen verlangt zuerst einen bibliographisch geschulten Gelehrten, aber der Bibliograph allein reicht nicht aus, um un-

bekannte Stücke richtig abzuschätzen, einzuordnen und der wissenschaftlichen Verwertung zuzuführen. An einem beträchtlichen Teil von Staats- und Stadtbibliotheken fehlt noch der musikalische Fachbibliothekar, ja er ist an einzelnen Plätzen leider wieder abgeschafft worden. Das Bedürfnis nach vollständiger Katalogisierung der in Deutschland vorhandnen alten musikalischen Handschriften und Drucke macht es sehr wünschenswert, daß alle Bibliotheken, die nennenswerte Musikvorräte haben, sie in die Hände von Vorstehern legen, die umfassende Kenntnisse in der Musikgeschichte bewiesen haben. Darüber hinaus brauchen wir aber noch musikalische Landesbibliothekare, Beamte, die ähnlich wie die für die alten Denkmäler bildender Kunst ernannten Konservatoren für die Buchung und Erhaltung solcher wichtigen Musikwerke sorgen, die an kleinen Orten verstreut sind. Denn da ist immer noch Gefahr, daß kostbare Stücke der Vernichtung ausgesetzt oder doch der Benutzung entzogen bleiben.

Auch einzelne Lehrfächer an den Konservatorien, das theoretische unbedingt, erfordern Universitätsbildung.

Ein vierter, sehr breiter Platz für verdienstvolles Wirken der von der Universität kommenden Musiker findet sich in der Musikkritik. Sie vor allem verlangt höher gebildete Elemente, wenn sie der wichtigen Mission, die ihr durch die heutige Bedeutung der Presse zufällt, gewachsen sein will. Aber leider arbeitet gerade die Musikkritik mit einem bedauerlichen Überschuß von untauglichen, für ihren Beruf nur mangelhaft vorbereiteten Leuten. Es ist eine wichtige Pflicht, daß der musikalische Kritiker mit aller der Bildung, die zur Zeit überhaupt erreichbar ist, sich ausrüstet. Denn er soll jeder Art von Kunstleistung, produktiver und reproduktiver, mit Überlegenheit gegenüberstehen und muß unbedingt den Mangel an Erfahrung, durch den er in vielen Fällen gegen den Praktiker im Nachteil sein wird, durch Weite des Gesichtskreises, durch das Verständnis von Zusammenhängen und leiten-

den Ideen, durch ein bedeutendes Übergewicht an Wissen und Unbefangenheit wieder wett machen. Daß die musikalische Kritik in diesen Punkten weit hinter der litterarischen steht, durch unvereinbare Widersprüche fortwährend das Vertrauen verscherzt, neue Erscheinungen nicht einzustellen, an alten nicht Licht und Schatten zu unterscheiden weiß, ist jedermann bekannt. Es ist aber ebenso klar, daß durchschnittlich den Vertretern der Litteraturkritik ein viel höherer Bildungsgang abverlangt wird, als denen der Musikkritik. Man fordere nur von den Musikkritikern Geschichtskenntnisse und Universitätsbesuch, so wird sich auch bald eine Besserung der Leistungen einfinden.

Auf diese vier musikalischen Berufsklassen wird der Musikunterricht auf den Universitäten zunächst zu verweisen haben, wenn gefragt wird, wo ist der Bedarf? wer soll lernen? Aber sein Nutzen ist nicht auf sie beschränkt. Wie die frühere deutsche Musik die Mehrzahl der leitenden Männer mit Erfolg von den Universitäten bezog, so wird es auch dem heutigen Virtuosen und dem Dirigenten sehr zu statten kommen, wenn er das Musikbild, das ihm die Fachschule mitgegeben hat, auf der Universität erweitert. Das wird sich in seiner ganzen Stellung zur Musik und in seiner musikalischen Tätigkeit äußern; den Geist in der Musik vermag er nach jeder Richtung zu einem bessern Recht zu bringen als der gleichbegabte Kollege, der diesen Bildungsweg nicht hat gehen können oder wollen. Sein ganzer musikalischer Charakter wird an Vornehmheit und Reinheit gewonnen haben, in seinen Programmen wird er nicht dem Zufall, sondern leitenden Grundgedanken, in seinem Vortrag nicht der Effekthascherei, sondern dem innern Leben der Kunstwerke folgen.

Endlich wird auch der ernstere Musikfreund, der die Kunst nicht zum Lebensberuf gemacht hat, im Universitätsunterricht allgemeine und besondre Förderung finden. Ihm gegenüber ist die Musikwissenschaft in der gleichen Lage wie die sogenannte

Kunstgeschichte; nur darin liegt der große Unterschied, daß Kenntnisse in der Geschichte der bildenden Künste zur allgemeinen Bildung gehören, Kenntnisse in der Musikgeschichte aber heute noch zu den Seltenheiten. Auch in die große, wichtige Welt der Dilettanten, der Konzertbesucher und bloßen Hörer müssen Kräfte eingeführt werden, die über blinde Schwärmerei, über Bequemlichkeit, Voreiligkeit und Ungerechtigkeit, über Äußerlichkeit, bloße Sinnlichkeit und eiteln Personenkultus erhaben sind.

Diese verschiednen praktischen Ansprüche lassen sich durch Vorlesungen befriedigen. Für diejenigen Lernenden, die Lehrer und Mitarbeiter werden wollen, sind die musikwissenschaftlichen Übungen und Seminare da, um in die Quellen, in die Hülfsmittel und Methoden der Forschung und Darstellung einzuführen.

Schließlich muß auch die dritte Frage: Wer soll lehren? von praktischen und augenblicklichen Forderungen aus beantwortet werden. Spezialisten des Gregorianischen Chorals oder der Traktate der Kreuzzugszeit, die sich um die übrige Musik nicht gekümmert haben, werden da willkommen sein, wo der Hauptbedarf genügend gedeckt ist. Es muß von allen Vertretern des Fachs verlangt werden, daß sie ein Sondergebiet haben, auf dem sie ihre wissenschaftliche Fertigkeit beweisen, sie immer von neuem schärfen, auf dem sie als Autorität gelten. Aber es muß vor allem auch verlangt werden, daß sie wenn nicht das ganze, doch ein größeres theoretisches und geschichtliches Feld der Musik übersehen, daß sie da mit allen wichtigen Ergebnissen jeglicher Forschung vertraut sind. Es ist selbstverständlich, daß sie als wissenschaftliche Männer, insbesondre als geschulte Historiker die Methoden und Hülfsfächer der Geschichte beherrschen, daß sie endlich auch als Pädagogen verstehen müssen zu lehren und vorzutragen. Das sind aber alles Nebensachen, sind allgemeine Forderungen für jede gute Dozentenausrüstung. Das Wesentlichste für einen Universitätslehrer der Musikwissenschaft besteht darin, daß er

ein „guter Musiker“, ein praktischer Künstler ist. Die Verhältnisse liegen da genau so wie bei dem Dozenten für innere Medizin und Chirurgie. Wie dieser nicht bloß Gelehrter, sondern vor allen Dingen ein hervorragender Arzt sein muß, so ist der Musikgeschichte, wenigstens der neuern, nur mit Männern gedient, die es zum mindesten mit jedem Kapellmeister aufnehmen können. Die Stellung eines Lehrers der Kunstgeschichte ist einfacher und leichter. Niemand beansprucht von ihm praktische Meisterschaft im Malen, Bilden und Bauen. Bei dem Musikhistoriker ist aber die eigne praktische Tüchtigkeit die Grundlage alles Urteilens, die erste Voraussetzung der höhern Einsicht, mit der er für verkannte und vergessene Kunst eintreten soll. Wie hätte Chrysander seinen Händel durchsetzen können, wenn er nicht die Partituren dieses Meisters besser zu lesen verstanden hätte, als die große Zahl jener Dirigenten, die ihren Wert bestritten?

Nur völlige Unbekanntschaft mit dieser Sachlage kann den Universitätslehrern, wie das jüngst die „deutschen Stimmen“ getan haben, raten: sie möchten zu ihren Vorlesungen und Übungen gefeierte Dirigenten als Partiturspieler heranziehen. Wer dazu Hülfe braucht, muß dem Katheder fern bleiben. Auch würden sich Musiker, die schon mit Haydn, Händel und Bach ihre liebe Not haben, für noch ältere Musik kaum sehr willig erweisen. Denn ohne ein Teil Wissenschaft ist da nicht einmal das Technische, nicht das richtige Lesen der Noten möglich. Aber noch weniger ists mit der Wissenschaft allein getan, sondern die Partituren des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verlangen von dem Musikhistoriker praktische Fertigkeit und produktive Begabung.

Auch dann noch, wenn der Dozent allen diesen Anforderungen an praktische Bildung und Anlage entspricht, bleiben Schwierigkeiten, die für den Unterricht in der Kunsthistorie nicht vorliegen. Dieser verfügt über einen stattlichen Anschauungsapparat, er kann für die lebendigen Beispiele auf

die Museen und Galerien am Ort verweisen; wo sie versagen, hat er einen reichen Vorrat guter Nachbildungen an der Hand. Für den Musikhistoriker ists häufig unmöglich, fast immer schwierig, die Geschichtsbilder mit Originalen zu belegen. Wollte man auch nur Szenen aus Opern des siebzehnten Jahrhunderts vorführen: gerade für die bedeutendsten gäbe es keine Sänger. Mit Übersichten über die Geschichte der Orchestermusik haben, dank der Munifizenz des Königlich Sächsischen Kultusministeriums, die „akademischen Konzerte" in Leipzig fünf Jahre lang erfolgreiche Versuche durchführen können. Eine weitere Fortsetzung aber hätte durch Konzessionen erkauft werden müssen, die von den Universitätszielen abführten. Gangbar ist der Weg, die Musikgeschichte mit Urbildern zu illustrieren, nur in den kleinern Formen, im Lied und in der Kammermusik. Für die große und hohe Kunst wird der Dozent sich mit Nachbildungen behelfen müssen, die er mit eigner Hand und eignem Kopf am Klavier herstellt. Auch dazu muß er ein fertiger Musiker sein. Früher fiel auch die Beschaffung des Notenmaterials meistens auf ihn allein, war von seiner Bibliothekskunde, seinem Fleiß und Eifer abhängig. Darin ist durch die zahlreichen Denkmäler alter Tonkunst, durch Gesamtausgaben und sonstige Neudrucke eine bedeutende Besserung eingetreten. Sie decken den nötigsten Bedarf, und es handelt sich in der Hauptsache darum, die Lernenden in der richtigen Interpretation, Verwendung und Verwertung zugänglicher Schätze zu unterweisen, auf sie ihren historischen Sinn zu weiterer Betätigung richtig einzustellen. Zum vollen Erfolg dieser Bemühungen fehlt es allerdings unsern Universitäten noch an musikwissenschaftlichen Seminarien, die mit allen Hülfsmitteln auch für Nebenfächer, Instrumentenkunde voran, ausgestattet sind. Hierin ist ebenfalls Deutschland von Österreich überholt worden. Auch bei uns würden die maßgebenden Stellen von der Bedeutung der Musikwissenschaft schneller überzeugt werden können, wenn das praktische Musikertum hinter ihr stände. Leider lebt

aber dessen Mehrheit immer noch in einem dünkelhaften Gegensatz zu den gelehrten Musikern und versteht abermals seine Interessen nur schlecht.

---

# VII.

## Weiterbildung und Erwerbsverhältnisse der Musiker.

Der Schlußstein einer guten Fachbildung besteht darin: daß sie die Schüler treibt und befähigt sich selbständig weiter zu bilden. Die Weiterbildung ist auch für den Künstler unerläßlich, für den modernen Musiker doppelt, weil die Tonkunst unsrer Zeit in lebhafter Entwickelung begriffen ist. Dem Musikerstand müssen also die übrigen Mittel dieser Weiterbildung bequem und ausreichend zur Verfügung stehen. Es sind dieselben wie in den gelehrten Berufen und im höhren Gewerbe: geregelter Verkehr mit Fachgenossen, Bibliotheken, Fachpresse und Reisen.

Das erste dieser Mittel ist zur Zeit vorhanden in Tonkünstlervereinen, Musiklehrervereinen, Wagnervereinen, neuerdings sind hinzugetreten: Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft. Die Wagnervereine arbeiten für das Verständnis R. Wagnerscher Kunst, die Musiklehrervereine hauptsächlich für Verbesserung des Unterrichtswesens, die Ortsgruppen für alte Tonkunst und für Musikwissenschaft, die Tonkünstlervereine veranstalten Übungsabende und Aufführungen. Sie alle vertreten spezielle Teile musikalischer Fortbildung und lassen andere bei Seite. Sie sind zweitens, vielleicht mit Ausnahme der Wagnervereine nicht zahlreich genug; gerade die am universellsten angelegten, die Tonkünstlervereine, beschränken sich auf Köln, Dresden, Hamburg, Wien und wenige andere große

Städte. Wir haben also innerlich und äußerlich zwar Ansätze, aber kein Ganzes, und der Musik geht somit von der Bildungskraft des für Juristen und Philologen durchs Amt gegebenen, bei Medizinern durch Ärztevereine, bei Theologen durch Pastoral- und Ephoralkonferenzen, durch Kandidatenvereine, selbst im reinen Geschäftsleben durch Handels- und Gewerbekammern, durch Innungen und Zünfte gesicherten Kollegialverkehrs sehr viel verloren. Es ist daher sehr wünschenswert, das Institut der Tonkünstlervereine weiter auszubauen; einmal solche Vereine in jeder Stadt zu errichten, in der eine genügende Anzahl von konservatoristisch oder in andrer Weise hinlänglich gebildeten Musikern wirkt, die der kleinen Orte anzuschließen oder in Bezirksvereinen zusammenzufassen, zweitens aber auch ihre Tätigkeit zu erweitern. Daß es bisher hin und wieder gelungen ist, vom Beruf gesättigte Musiker doch ausschließlich mit praktischer Musik zusammenzuhalten, ist überraschend und rühmlich. Aber zur Norm eignet sich das Verfahren so wenig als etwa der Versuch in Pastorenvereinen nur zu predigen, in Lehrervereinen Schule zu halten. Die Aufgabe der Tonkünstlervereine muß dahin gefaßt werden: daß sie ihre Mitglieder mit allen wichtigen Neuerscheinungen der Musik bekannt machen, über alle auftauchenden schwierigen Fragen aufklären. Fortwährend trägt der Strom der Kunstentwickelung neue Leistungen und Ideen heran, bald auf diesem, bald auf jenem Gebiete, bald vom Inland, bald vom Ausland her. Da fehlt es nun in der Musik gar häufig an der rechtzeitigen und sicheren Stellungnahme des Standes als solchen; seine Sachkenntnis kommt nicht genügend zur Geltung, das Schicksal wichtiger Neuerungen wird vom Zufall oder von Stilvirtuosen der Presse und von lauten Stimmen entschieden. Daraus kann lang dauernde Verwirrung entstehen wie beim Fall Wagner, es kann auch positiver Verlust entstehen wie bei der Janko-Klaviatur, die man in hundert Jahren nochmals, dann hoffentlich gleich vervollkommnet, erfinden wird. Die Musik bedarf

eines engeren Zusammenschlusses aller Musiker, nicht bloß kleiner Bünde von Gesinnungsgenossen und Spezialisten, sie bedarf eines regen und wohlgeordneten Vereinslebens, das den gesamten Stand umfaßt. Einmal liegt das im Interesse der Kunst, deren Entwickelung der Einzelne von seinem Platze ebensowenig übersehen und beherrschen kann, wie eine Sondergruppe, dann aber auch im Interesse der Künstler. Für sie sollen die Vereine Fortbildungsschulen sein. Dem entsprechen Tonkünstlervereine nicht genug, wenn in ihnen nur gespielt, gesungen und Geselligkeit gepflegt wird. Sie müssen auf Lehren und Lernen, auf Vermehrung des Wissens und strenge Gedankenarbeit ausgehen und zu diesem Zwecke, so wie es in den Ortsgruppen der I. M. G. schon Brauch ist, Referate und Debatten einführen, so oft unbekannte und ungewöhnliche Kunst dazu Veranlassung bietet. Dadurch wird ein Gegengewicht gegen die berufsmäßige Bevorzugung der Phantasie- und Gemütskräfte gewonnen; die Verpflichtung, künstlerische Eindrücke gemeinverständlich zu umschreiben und zu begründen, schärft, klärt und erfrischt den Geist auch für das Notenwerk. Solche Vereinsarbeit zwingt endlich auch die Mitglieder, ihren Bildungsbedarf wach, den Bildungsbestand auf der Höhe der Zeit zu erhalten.

Bei allen, die Gelegenheit zum Vergleichen haben, besteht keine Meinungsverschiedenheit darüber, daß unter den jungen Musikern, schon physiognomisch erkennbar, sich ein ungewöhnlich hoher Prozentsatz idealer und geistig hervorragend begabter Naturen befindet; aber ebensowenig unterliegt es einem Zweifel, daß nur wenige von ihnen halten, was sie versprechen. Das liegt nicht bloß an den allgemeinen Gefahren musikalischer Berufsarbeit, ihrem psychisch ermüdenden, aufreibenden, sinnlich erregenden Charakter, nicht bloß daran, daß die Schulen die allgemeine Bildung gleichgültig nehmen, sondern dazu kommt, daß den Musikern der Sporn durch Examina, durch geordnetes Avancement und sonstige die Fortbildung regelnde Bedingungen

fehlt. Konzertieren ist ja auch eine Art peinlicher Prüfung, aber eine einseitige. Unter diesen Umständen ist die Weiterentwickelung eines jungen Musikers vielmehr gefährdet als die eines jungen Gelehrten, eines bildenden Künstlers. Nur die planvollen, energischen Köpfe, die ein früh gestecktes äußeres Ziel, die das Feuer der Begeisterung, der Segen eines anregenden und pflichtenreichen Amtes treibt, reifen voll aus; andere verlieren sich in Behagen oder in großstädtische Tändeleien und sind, wenn die Jahre kommen, wo sich die Musiklust unwillkürlich mindert, bloße Mietlinge. Es wartet demnach der Tonkünstlervereine eine große, erzieherische Mission. Nur wird es schwer sein sie aus dem Nichts hervorzurufen und aneinanderzufügen. Naturgemäß fiele, sobald dem Titel Befugnisse beigegeben würden, diese Aufgabe den Generalmusikdirektoren zu.

Das andere Mittel der Weiterbildung, das durch Bibliotheken, ist zur Zeit dem Musiker schwerer als anderen Ständen erreichbar. Die Zahl öffentlicher Bibliotheken ist zu klein, die Beschaffung umfassender Schätze von eignen Noten und Büchern ziemlich kostspielig. Die Musikalische Abteilung der Königlichen Bibliothek in Berlin ausgenommen, stammen alle großen Musikbibliotheken der deutschen Höfe, Städte und Schulen aus alter Zeit. Die Gegenwart hat hier nichts geschaffen, bei den alten hie und da auf zeitgemäße Ergänzung der Bestände verzichtet. Hochherzigen Musikfreunden von der Art des verstorbnen Dr. Max Abraham, des Gründers der für die Leipziger Studien schnell segensreich gewordnen „Musikbibliothek Peters“ bietet sich hier die Gelegenheit zu dauerndem Gedächtnis. Die Unzulänglichkeit ihres öffentlichen Bibliothekwesens hat den Musikern den Sinn für dieses Bildungsmittel überhaupt verkümmert. Das zeigt sich in der schwachen, hie und da unnötig erschwerten Benutzung der vorhandenen Institute ebenso, wie darin, daß nur der kleinere Teil der Fachmusiker auf eine eigne, wohlgeordnete Privatbibliothek Wert legt. Es gibt

allerdings nicht bloß hochgestellte Tonkünstler, die in einen solchen Besitz ihren Stolz setzen und darin außer allem Nötigen auch Seltenheiten, außermusikalische dazu aufzuweisen haben, wie das bei Brahms der Fall war, sondern auch bescheidene Musiklehrer wenden ein Übriges an teure Gesamtausgaben. Aber der Durchschnittsmusiker bleibt mit den Ausgaben für eine eigne Bibliothek unter seiner Kaufkraft, auch wenn er sie für Konzerte und Oper unbedenklich überschreitet. Die vielen musikalischen Denkmäler, die das neunzehnte Jahrhundert alter Kunst errichtet hat, haben ihn wenig interessiert, klassische Bücher wie die Händelbiographie Chrysanders, die Bachbiographie Spittas zum Absatz der ersten Auflage dreissig Jahre gebraucht. Es werden Broschüren über die Sinfonie nach Beethoven, Zeitungsaufsätze über Haydn in England mit Anspruch auf Neuheit gedruckt, ohne daß die Verfasser die Jahrzehnte alten Hauptwerke der einschlägigen Litteratur kennen. Wo selbst die Spitzen und Schriftsteller so wenig lesen, ist es natürlich ungemein schwer in der Masse alte Irrtümer auszurotten und neues Wissen zu verbreiten. Wir haben Musiker, die um in unentbehrlichen Unterrichts- und Meisterwerken einmal nachzuschlagen, den Gang ins Leihinstitut tun müssen, andere, die Schopenhauer und Nietzsche, aber kein musikalisches Lexikon bei der Hand haben. Unzweifelhaft zeigt hier die Bildung der Musiker ein sehr niedriges Niveau. Es zu heben würde den Konservatorien zufallen und leicht sein. Erstens müßten sie nach dem Muster der Königlichen Hochschule in Berlin die Institutsbibliotheken auf den gehörigen Stand bringen, zweitens in der Geschichte der Musik ernstlich prüfen lassen. Durch die Vernachlässigung des Bibliothekswesens stellt sich der heutige Musikerstand nicht bloß abseits von aller gebildeten Welt um ihn herum, sondern er verleugnet auch die Vorfahren. Von den Musikern der Schulchorzeit dürfen wir wenigstens aus Nachlaßverzeichnissen und aus dem Charakter damaliger Musikschriftstellerei vermuten, daß ihre Bücherei in Ordnung war.

Anders ist es mit dem Verhalten zur Fachpresse. Nur wenige Musiker halten keine Musikzeitung, wohl ohne Ausnahme lesen sie welche. Die Blätter haben sich in den letzten Generationen sehr vermehrt und verzweigt, für die verschiedensten Interessen und Aufgaben sind Spezialorgane da. Wie überall in der modernen Kulturarbeit sind auch hier die Leistungen desto besser, je beschränkter das Gebiet, in dem sie sich bewegen. In denjenigen Musikzeitungen, die über die Tonkunst im Ganzen orientieren wollen, kämpft augenblicklich der belehrende Teil mit der Ungunst der Zeit. Ähnlich große Aufgaben, wie sie einst der Einzug Beethovenscher, Romantischer, Wagnerscher Kunst stellte, liegen nicht vor, die Redaktionen haben Mühe für ihre Leitartikel und sachlichen Aufsätze Stoff, Mitarbeiter und Leser zu finden und können in dem, was sie hier bieten, nur ein Bild von der Unzulänglichkeit und Unklarheit der geistigen Interessen des Musikerstandes geben. Das wird sich ändern, sobald allgemein erkannt ist, daß die gegenwärtige Krisis der deutschen Musik nur durch gründliche Arbeit auf dem Gebiete der Organisation gelöst werden kann. Inzwischen haben einzelne Zeitungen auf den Charakter als Bildungsmittel ganz verzichtet und sich auf den Nachrichtendienst und die Berichterstattung beschränkt. Tatsächlich liegt in diesem Teil bei allen der Schwerpunkt, er entscheidet über Beliebtheit, Verbreitung und Einfluß. Er bietet auch eine starke Handhabe der Musik zu nützen und den Stand zu erziehen, wenn der Kreis der Beobachtung weit genug gesteckt wird. Das ist leider nicht immer der Fall. Wir erfahren von den so wie so schon gefeierten Größen und von den Hauptstädten viel zu viel, von den verborgnen Talenten und Taten der Provinz zu wenig. Das ist undeutsch und führt namentlich in Personenfragen zur Verwirrung und zum Mißbrauch, auch zum Verfall der musikalischen Presse selbst. Einen sehr tiefen Punkt hat sie bereits im letzten Jahrzehnt mit einer Reihe kurzlebiger Sensationsblättchen erreicht, deren jugendliche Mitarbeiter Trompete und Horn ver-

wechselten, als Warren tadelten, was sie als Wolf lobten und jeglicher Einbläserei zu Diensten standen. Da sich dagegen, wie die Dinge zur Zeit in der Musik liegen, nichts tun läßt und da jeder Stand die Presse hat, die er verdient, müssen wir uns über die Zeichen der Besserung freuen, die neuerdings in der Vervollständigung des chronistischen Teils bei einzelnen Zeitungen, in der Veredelung des Tons und namentlich darin zu tage treten, daß in Deutschland wieder musikwissenschaftliche Organe möglich sind. Die Musik auf den Universitäten hat daran ihren Teil.

Das letzte Mittel musikalischer Weiterbildung, das Reisen, ist auffälligerweise im gleichen Schritt außer Gebrauch gekommen, wie es erleichtert wurde. Der deutsche Musiker reist heute zur Erholung, zum Vergnügen, aber er kennt keine Studienreisen mehr, er hat dafür das Talent verloren. Diejenigen, die der Weg nach England führt oder nach Italien, klagen dort über die Salon-, hier über die Kirchenmusik, die Blüte der Oper hier, des Chorwesens dort, und eine Menge kleinerer und größerer Vorzüge kommen gegen heimische Anschauungen und nationales Überlegenheitsgefühl nicht durch. Franzosen und Norweger schicken noch gegenwärtig geeignete junge Musiker ins Ausland. Auch für Deutschland ist dieses alte Mittel musikalischer Weiterbildung zwar nicht mehr unentbehrlich, aber doch noch sehr wertvoll.

Am letzten Ende hängt aber nicht bloß die Weiterbildung, sondern die Leistungsfähigkeit des Musikerstandes überhaupt eng mit seinen Erwerbsverhältnissen zusammen. Mens sana in corpore sano! Frische des Geistes setzt Sorgenfreiheit voraus, und es fragt sich, ob diese dem tüchtigen Musiker im gleichen Grade gesichert ist, wie den Angehörigen andrer Stände. Da muß zunächst entschieden werden, mit welchen Ständen sich der musikalische vergleichen darf. Seiner Bedeutung und seinem Wesen nach gehört er zu den privilegierten Berufsarten, denn er verrichtet eine Kulturarbeit, die wie die der Kirche und der

Schule geschützt und geregelt sein will. Er hat diesen Schutz in der Zeit der Zünfte genossen, ist aber im neunzehnten Jahrhundert mit andern Leidensgefährten in das Experiment der Gewerbefreiheit hineingezogen worden und der neuen Lage außerordentlich viel schuldig geblieben. In den Erwerbsverhältnissen aller Musikerklassen, Komponisten, Virtuosen, Lehrer herrscht eine übergroße Ungleichheit und Unsicherheit, und nur wenige Zweige des Gewerbes, z. B. die Angehörigen der Zivilkapellen, haben etwas dagegen getan.

Zum guten Teil stehen wir bei dem Mißverhältnis zwischen Leistung und äußerem Ertrag in der Musik vor einer unabänderlichen Tatsache. Etwas unpraktischer, träumerischer Sinn ist von den meisten musikalischen Naturen unzertrennlich; nur ausnahmsweise halten sich Talent und Weltklugheit die Wage, viele auch setzen ihre Kraft zu lange an falsche Ziele. Besonders groß ist die Zahl der enttäuschten Komponisten und Virtuosen.

Der älteren Zeit war die Trennung zwischen schaffenden und ausübenden Musikern unbekannt, weil ein zum Teil aus realen Verhältnissen, aus der Unzulänglichkeit von Handel und Verkehr entsprungener Partikularismus die Ansprüche an die Komposition beherrschte. Kirchenkantaten waren meistens nur für den Entstehungsort zu brauchen; in der Nachbarstadt schon wichen die zu Grunde liegenden Choräle in Text und Melodie ab. Jeder Hof verlangte seine eigenen Opern, Sinfonien, Konzerte, jede Bürgerfamilie für ihre Freuden- und Trauertage Motetten und Lieder nach ihrem Sinn. Jeder Kapellmeister, jeder Kantor und Organist mußte Komponist sein. Sitte und Brauch zwangen zur Fruchtbarkeit, verhinderten die Talente brach zu liegen und machten manchen zum Meister wider Willen. Zustände und Anschauungen haben sich mittlerweile umgewandelt. Heute würde Händel keine Tedeums, keine Begräbnishymnen, keine Krönungsanthems, Bach keine Ratswahlkantaten, keine Gratulationsdramen, keine Traueroden, keine

Parentationsmotetten mehr zu schreiben haben. Die Gelegenheitskomposition hat alle Bedeutung verloren, mit Ausnahme der beiden großen Messen F. Liszts und seiner „Heiligen Elisabeth“ sind in unsrer Zeit auch aus amtlichem Auftrag keine nennenswerten Werke hervorgegangen. Der einzige Auftraggeber oder Abnehmer ist heute der Verleger. Der Komponist arbeitet nicht mehr für einen kleinen Kreis, sondern für die weite Welt, sub specie aeterni. So hofft er wenigstens. Nur hat er keine Gewähr, daß ihn die weite Welt beachtet; oft genug kommt er nicht dazu, seine Chöre und Orchesterwerke nur ein einziges Mal zu hören und seine Phantasie an der Wirklichkeit zu prüfen.

Trotzdem soll sich jeder junge Musiker auf die Komposition einrichten, sei es auch nur, damit er die Werke der Meister besser versteht, damit er die Wonne musikalischen Schaffens kostet. Glücklicher ist kein Sterblicher als der Komponist, dem eine schöne Melodie, der Abschluß eines großen Satzes eben gelang; so warm wirds auch dem Dichter und dem Bildner nicht, und wiederum liegt das an dem physischen Element der Musik. Aber auf die Komponistentätigkeit eine bürgerliche Existenz aufzubauen, bleibt ein Wagnis. Das Los großer Komponisten ist so unsicher wie das großer Philosophen und mit der besonderen Schwierigkeit belastet, überhaupt zu Gehör zu kommen. Anders als beim Schriftsteller tut beim Komponisten der Druck der Werke nur wenig; sie wollen verständig und liebevoll aufgeführt sein. Das läßt sich mit Bagatellen durch Hülfe einiger guter Freunde schon ermöglichen, aber für Opern, für Sinfonien und große Chorwerke Paten zu finden, ist für den konnexionslosen Neuling nicht leicht. Die Musiker haben versäumt, den Verlust der alten Absatzstellen für Komposition irgendwie auszugleichen; es konnten und können in großen Städten zunächst mit Beihülfe der Verleger regelmäßige Novitätenkonzerte eingerichtet, die allgemeinen und die secessionistischen Ausstellungen der bildenden Künstler nachgeahmt werden. Auch

hierfür fehlen Tonkünstlervereine, auch hier rächt sich der Mangel jeglicher Organisation. Erst in allerletzter Zeit ist man dieser wichtigen Zeitfrage mit dem Vorschlag, eine „musikalische Fakultät“ zu errichten, eine „musikalische Staatszeitung“ ins Leben zu rufen, die neue Kompositionen autoritativ zur Aufführung empfehlen sollen, näher getreten. Wer garantiert die Autorität? Wer zwingt die Theater und Konzertinstitute, die von Fakultät oder Zeitung belobten Werke aufzuführen?

Ließe sich aber auch das Durchdringen junger Komponisten in Zukunft wesentlich erleichtern, so bliebe noch die Aufgabe, den materiellen Ertrag der Kompositionstätigkeit sicherer zu stellen. Für die Opernkomponisten hat das Tantièmengesetz von 1870 vorzüglich gesorgt, und bereits damals ist auch versucht worden Konzertaufführungen zwanglos zu besteuern. Aber erst neuerdings haben die Komponisten für Haus und Konzert bestimmte Lohnforderungen formuliert. Da Musikverlag und Volksvertretung in der Mehrheit die Möglichkeit, ihnen stattzugeben, bestreiten, so steht ein Kampf bevor, dessen Ausgang wesentlich von der Einsicht der Musikfreunde abhängt. Diese können sich die Sachlage an der einfachen Frage klar machen: Was ist vorzuziehen: daß ein Komponist, wie seinerzeit Franz Schubert, für ein Heft herrlichster Lieder mit einem Gulden abgefunden wird, oder daß er, wie der Engländer Sullivan mit seinem „Lost Chord“, durch ein einziges gelungenes Stück zu Wohlstand gelangt? Kurz formuliert heißt die Frage: Pauschalhonorar oder Anteil am Absatz, Tantièmen? Das Tantièmengesetz beherrscht den deutschen Buchhandel und den Musikverlag des Auslandes, es entspricht den Interessen der Komponisten. Die Opfer, die es von Verlegern und Publikum bei uns fordert, müssen gebracht oder aber die Methode des Kompositionsvertriebs geändert werden. Die Komponisten waren in alter Zeit, in Frankreich bis ins neunzehnte Jahrhundert, sehr häufig mit Erfolg ihre eignen Verleger, sie könntens auch heute wieder werden. Für die geschriebnen Kompositionen aber revanchierten

sich die Besteller in der Regel sehr anständig, eine Oper z. B. brachte dem Neuling 100 Dukaten, dem anerkannten Meister das Doppelte und ein erkleckliches Honorar für die Mitwirkung bei der Aufführung dazu. Auf alle Fälle muß auch für die Zukunft wieder Sorge getragen werden, daß die Komponistenarbeit materiell nicht bloß ausnahmsweise gehörig lohnt. Die Kunst braucht selbstlose Begeisterung, gelegentlich auch ein Märtyrertum. Aber sie ist gefährdet, wenn sie ihre Vertreter vorzugsweise auf den idealen Ertrag verweisen muß. Auch der Gegner jener weichlichen „heroship“, die alle Lebensschwierigkeiten geistiger Größen zu Verbrechen der Mitwelt umschmiedet, muß zugeben, daß diese Gefahr für den deutschen Komponistenstand vorliegt. Wenn wir für einen Robert Franz und für Tonkünstler, deren Werke in allen Händen sind, sogenannte Ehrensolde sammeln müssen, ists nicht zu verwundern, daß es einige der besten Talente an Fleiß fehlen lassen. Auch vom Genie gibt es eine bequeme Spielart.

Solange aber diese Verhältnisse nicht geändert sind, kann dem jungen Musiker nur geraten werden, die Komposition als Erwerbsquelle erst dann ins Auge zu fassen, wenn sie sich ihm als solche bewährt hat. Goethe und Schiller haben im Nebenamt gedichtet, Liszt und Brahms lange nur in dienstfreien Stunden komponieren können, Brahms nachdem er zum Tanz aufgespielt hatte. Der echte Pegasus bleibts auch im Joch!

Die Laufbahn des Virtuosen ist heute ebenfalls reicher an Nieten als in früheren Jahrhunderten. Sie hat an Eleganz gewonnen, seitdem die konzertierenden Künstler nicht mehr mit dem Subskriptionsbogen hausieren, für die vom Glück begünstigten auch an Ertragsfähigkeit, seit man in einem Monat an dreißig verschiedenen Orten auftreten kann. Aber es ist trotz vermehrter und beschleunigter Berichterstattung schwerer geworden, bemerkt und gefördert zu werden. Hier besonders macht sich der Mangel des Mäcenatentums geltend, an dem das ganze moderne Musikwesen leidet. Wer in älterer Zeit

sich auszeichnete, den nahm unfehlbar ein hoher Herr in seinen Schutz, sorgte für die letzte Ausbildung und gab ihm in seiner Nähe einen Ehrenplatz und eine mindestens sorgenfreie Stellung. In diese Lücke ist heute die Konzertagentur eingetreten. Der Agent ist aber kein Mäcen, er interessiert sich für einen Virtuosen um des eignen Vorteils willen. Den erreicht er am besten, wenn er auf etliche hohe Nummern hält. Für seine „stars“ miniert er so eifrig, daß gleich-guten und bessern Kräften der Boden abgegraben wird. Wiederum ist dadurch der Mitbewerb der Provinz, die ja auch für Verlag und Komposition nicht mehr in Frage kommt, geschädigt; nur die Großstädte erzeugen heute Virtuosen, auf ihre teuren Säle sind alle jungen Talente angewiesen. Dabei bleibt reichliche Virtuosenkraft unentwickelt, unbelohnt, auf Orchesterdienst und auf die Dankbarkeit und Bewunderung weniger Schüler und Freunde beschränkt. Das ist bedauerlich, weil das Virtuosentum nicht bloß äußern, sinnlichen Wert hat. Es veranschaulicht wirksamer als alles andere die Macht und Bedeutung von Persönlichkeit und Individualität in der Kunst und verdient die Kränze, die ihm Sage und Anekdote immer gereicht haben. Darum darf es nicht zur Handelsware werden, und die Konzertinstitute haben die Verpflichtung, die bisher gescheiterten Versuche, das Agententum aus dem modernen Musikwesen auszuschalten, wieder aufzunehmen. Ein deutscher Konzertverband ist eine Machtquelle für viele Reformen, darunter wäre auch eine rein von künstlerischen Interessen geleitete Zentralstelle für Solistenvermittelung!

Wenn der Dirigentenstand in neuster Zeit ebenfalls in den Agenturdienst getreten ist, so liegt dafür durchaus kein Postulat der modernen Musik vor, die an die Qualität der Dirigenten andere, aber keine größeren Anforderungen stellt als die alte, sondern eine zeitgemäße Spekulation, die Erweiterung früherer Ausnahmen zur Regel. An sich können diese Gastreisen nützen, wenn die Dirigenten wirklich Kräfte ohne Gleichen sind, wirklich ihre ganze Zeit an Wissen und künstlerischem

Charakter überragen. Andernfalls führt die Neuerung irre. Die ganz überwiegende Mehrzahl unsrer Konzertbesucher ist außer stande, einen falschen Weingartner von einem echten zu unterscheiden. Zweitens aber drückt eine künstlich geschaffene Elite den Wert tüchtiger Lokaldirigenten stark und vermehrt die Neigung zum Götzendienst und zur Zentralisierung, die der deutschen Musik verderblich und ihrer Geschichte unwürdig ist. Reisender Orchester bedarfs für unsere Großstädte ebenfalls nicht, wohl aber könnte ein Unternehmer sich verdient machen, der einen ähnlichen Musterchor ausschickte, wie es der Amsterdamer Kirchenchor war. Auch die reisenden Gesangsquartette, deren wir mehrere haben, ergänzen die heutige Musikpflege an notleidenden Stellen und verdienen Beachtung.

Unter allen Klassen der deutschen Musiker bedürfen zur Zeit die Musikdirektoren einer Aufbesserung ihrer Gehaltsverhältnisse am ernstlichsten. Die Tätigkeit eines Dirigenten, dem gute Kräfte zur Verfügung stehen, ist ja innerlich so befriedigend, daß um ihretwillen mancher angesehne Virtuos seine Laufbahn aufgegeben hat. Aber von den mindestens fünftausend Dirigentenstellen, die sich mit Ausschluß der Oper und Einschluß der Liedertafeln in deutschen Musikkalendern nachrechnen lassen, ist kaum der hundertste Teil so dotiert, daß ihre Inhaber auf Nebenerwerb verzichten können, bei der Mehrzahl ist die Direktion das Nebenamt. Das scheint in der Ordnung, wo es sich um wenige Aufführungen handelt, ists aber selbst da nicht. Das Amt verlangt überall einen starken Einsatz von persönlicher Begabung, Schule und Vorbereitung. Jedem, der am Vormittag eine mehrstündige Orchesterprobe geleitet, ist für den Rest des Tages Ruhe zu gönnen, wer abends auch nur den Übungen eines schlichten Männerchors vorzustehen hat, darf seine Frische nicht in Lektionen verausgaben. Diesem Punkt wird besonders, bis auf eine einzige Ausnahme, an sämtlichen deutschen Chorvereinen keine Rechnung getragen, und daran krankt das deutsche Chorwesen mit. Wie diese Dilettanten-

chöre sind, hätten die meisten, soll Deutschland hier nicht ebenso wie im Schulgesang eines Tages eine Schlappe erleiden, Chorschulen und noch dazu Privatkurse für die Schwächsten nötig, und sie müßten darum ihre Dirigenten so stellen, daß sie ihnen die volle Kraft widmen können. Von diesem Ziele trennen uns noch außerordentliche Schwierigkeiten, aber es muß gestellt werden. Die Musikzeitungen, unter ihnen besonders die Chorzeitungen und die Tageskritiker, werden sehr viel dazu beitragen können, daß wir uns ihm nähern.

Auf dem Wege die Einkommenfrage günstig zu lösen sind die Musiklehrer und die Orchestermusiker, die einzigen Gruppen des Musikerstandes, die gemeinsamen Interessen gemeinsam nachzugehen begonnen haben, vielleicht weil in ihnen die Not am drückendsten war. Auch heute leiden beide noch an Überfüllung des Berufs, die Orchestermusiker so sehr, daß ein Anfänger froh ist, wenn er nach langer mit einem dreijährigen Konservatoriumskursus beendeten Lehrzeit einen Jahresgehalt von tausend Mark erreicht. Die Mitglieder angesehener Kapellen stehen in ihrem Fixum ungefähr den Volksschullehrern gleich, ihre Konzertmeister den Schuldirektoren, in der Mitte die Vertreter wichtiger Soloinstrumente — bei der aufreibenden, zu frühem Alter führenden Arbeit eine immerhin bescheidene Lage.

Die Musiklehrervereine haben ihr Hauptaugenmerk zunächst auf Hebung der Leistungen gerichtet; auf dem materiellen Gebiet werden sie das Teil Zufall und Ungleichheit, das in der Natur der freien Gewerbe liegt, immer ertragen und zusehen müssen, wenn persönliche Verbindung und geschäftliche Begabung die sachliche Tüchtigkeit überfliegt. Für alles aber, was am Los der Musiker mangelhaft ist, läßt sich Besserung nur unter zwei Bedingungen erwarten: Richtige Schätzung scheinbar prosaischer Verhältnisse und Geschlossenheit!

---

# VIII.

## Die Musik als dienende Kunst.

Wer die Zukunft der Musik sichern will, muß für musikalische Volkserziehung, für guten Privatunterricht, für gute Konservatorien, für geordnete Weiterbildung und auskömmliche Existenz der Fachmusiker eintreten, das sind die Grundlagen, von denen das Gedeihen der Tonkunst zunächst abhängt, das sind immer die wichtigsten musikalischen Zeitfragen gewesen und werden es immer bleiben.

Es genügt aber nicht die Musik breit und sicher zu fundieren; sie muß auch richtig d. h. so verwendet werden, daß sie ihre volle Kraft nach allen Seiten, wo sie gebraucht wird und über das ganze Volk entfalten kann. Wir unterscheiden nach der Verwendung die Musik als dienende und als freie Kunst. Sie dient überall, wo sie sich außermusikalischen Zwecken unterordnet, sich ins öffentliche und bürgerliche Leben einfügt; sie ist frei, wo das musikalische Kunstwerk von allen äußeren Interessen gelöst rein und allein wirken soll. Zwischen diesen beiden Gruppen hat sich nun in der Gegenwart ein Mißverhältnis herausgebildet. Die Musik als freie Kunst wird zu hoch, als dienende wird sie zu niedrig eingeschätzt, die letztere gegen die erstere zurückgestellt, in ihrem Wirkungskreis mehr und mehr eingeengt. In dieser Entwicklung liegen sowohl für die Musik selbst, als auch für die musikalische Kraft des Volks Gefahren. Jene bedarf wie alle Künste des engen Anschlusses an Kultur und Leben, das Volk aber kann seine künstlerische Hauptnahrung, die Liebe zur Kunst, den Sinn für sie nicht aus Museen, Galerien und Konzertsälen beziehen, sondern sie muß ihm auf Straßen und Plätzen, in Kirchen so geboten werden wie im Mittelalter, wie in Italien noch heute, sie muß

in seine Arbeit, in seine Erholung, in sein Stimmungsleben sich ungesucht und reichlich einmischen. Als freie Kunst leistet die Musik das höchste, was ihr technisch und geistig möglich ist, als dienende hat sie die meisten Untertanen, trifft auf voll empfängliche Gemüter und wirkt und wirbt am weitesten. Das Richtige ist deshalb nicht die Gleichstellung der beiden Gruppen, sondern die Bevorzugung der Musik als dienende Kunst. So halten es nicht bloß die heutigen Naturvölker, die die freie Kunst selbst in der einfachsten Form als Unterhaltungsmusik ganz gegen das Arbeitslied zurückdrängen, sondern auch bei den Kulturvölkern ist fast immer das natürliche Übergewicht der Musik als dienende Kunst beachtet worden. Die altasiatischen Musikfeste und Monstreaufführungen, von denen Fétis und Rowbothan erzählen, sind Phantasiegebilde. Klar geht aus den Bilderquellen der Frühgeschichte des Orients nur die Musik beim religiösen Kultus, bei Festen, bei Jagden hervor; eigen ist ihre Verwendung bei den Freuden und Mühen der Toilette. Immer sind im Dienstpersonal, das an- und auskleiden hilft, Spieler und Sänger. Auch die Griechen haben die Musik als freie Kunst kaum gekannt. Bei Homer treten die Sänger beim Mahle auf, stellen sich in den Dienst der Vaterlandsliebe, das Volk hört aus ihrem Munde Sagen und Heldengeschichte. Die Hauptstellen für die Musik der Hellenen sind Tempel, Theater, öffentliche Spiele, Heeresdienst; die reisenden dionysischen Künstler gehören erst der Zeit des innern Verfalls an. Die Römer waren sogar gegen die Musik als dienende Kunst mißtrauisch, überwiesen sie den Fremden, den Sklaven und Freigelassenen; die Musikmanie ihrer Kaiserzeit ist eine der deutlichsten geschichtlichen Warnungen gegen übermäßiges und zielloses Musizieren.

Vom Mittelalter sagt die Tatsache genug, daß es offiziell nur die Kirchenmusik gelten läßt. Die Änderung in der Verwendung der Musik datiert von der Renaissance, die mit dem gesamten Geistesleben auch die Kunst frei machte und dadurch

die moderne Menschheit allmählich zu der Ansicht verleitete, daß die Künste ihren Zweck in sich selbst trügen: l'art pour l'art! Im 17. Jahrhundert entsteht von den italienischen Akademien her das moderne Konzert, bleibt aber auch in den Musikkollegs und ihren wöchentlichen Konzerten häufig mit der Tafel- und Gesellschaftsmusik verschwistert. Unter dieser Tradition ist noch das Trompetensignal von Beethovens Leonorenouverture falsch verstanden worden, sie lebt bis heute in dem Doppelcharakter einzelner Institute als Konzertvereine und Ballgesellschaften. Keineswegs gedachte das ältere Geschlecht dem Konzert den Zusammenhang der Musik mit dem Leben, ihre Bedeutung für die gehobnen Stunden des Tags- und Jahreslaufs zu opfern. Nach wie vor war es die Hauptaufgabe der amtlichen Musik, der Spielleute, die das vierzehnte Jahrhundert aus dem Gauklertum gerettet und den Zünften angeschlossen, unter Türmern und „Hausmännern“ in städtischen Dienst gestellt hatte: am Morgen, Mittag und Abend die Seelen aller, die körperlich oder geistig arbeiteten, aus der Prosa der Werkstatt und des Amts mit frommen und fröhlichen Tönen hinwegzurufen und frei zu machen, an Fest- und Feiertagen auf dem Markt, dem Kamp, dem Anger, dem Hag aufzuspielen und den von Tagessorgen entlasteten Gemütern die Freude zu mehren und zu veredeln. Nicht bloß der Tanzwirt bestellte die Stadtpfeiferei, auch jeder Bürgersmann, der eine grüne, eine silberne, eine goldene Hochzeit, eine Taufe, einen Geburtstag, eine Hausweihe feierte, der einen Besuch, eine Respektsperson, einen Freund, eine Angebetete ehren wollte. Jeder wichtige Familienvorgang, jede Ernennung und Beförderung wurde mit einem Ständchen begangen. Bei herrschaftlichen Jagden, bei Kahnfahrten und Landpartien, überall wo eine größere Gesellschaft zusammenkam, durfte die musikalische Salbung nicht fehlen, Fürsten nahmen ihre Kapellen mit auf Reisen. Bis zum letzten Gang nach dem Grabe war die Musik die teilnehmende Freundin der Vorfahren, ihre Begleiterin auf allen Lebenswegen.

In den großen Städten konnten die zünftigen Instrumentalisten den Straßen- und Hausdienst nicht bewältigen, neben ihnen gingen Wilderer, in Wien einmal unter ihnen der junge Haydn „gassatim“. Auch die großen und kleinen Schulchöre waren ebenso wie mit Kirchendienst, mit regelmäßigen und außerordentlichen „Currenden“ in Anspruch genommen, zogen Sonntags und in der Woche zu bestimmten Stunden singend durch die Hauptstraßen und vor die Häuser frommer Bürger, gehörten in jeder Familie mit den Spielleuten zu den wichtigsten Gratulanten und Kondolenten und waren besonders reich mit Stiftungen bedacht, welche die Sterbetage einstiger Musikfreunde durch Choräle und Motetten bei Laternen- und bei Fackelschein in Erinnerung hielten. Der reiche musikalische Zuspruch von Fall zu Fall genügte aber den Gemütsbedürfnissen der alten Zeit noch nicht, neben ihm gingen noch große Generalspendungen an den Quartalen und andren Terminen her, während deren Spielchöre und Singchöre getrennt oder vereint jedem Haus in der Parochie in wochenlangem Umzug ihre Aufwartung machten.

Mit der Beseitigung dieser alten Bräuche hat die Musik nicht bloß, wie schon erwähnt, wichtige Organe verloren, sondern auch ihr Nutzen ist eingeengt worden. Viele offene Herzen, in die sie tief und bleibend einzudringen vermöchte, entbehren ihres Segens, sie entbehrt ihrer Freundschaft, die musikalischen Regungen, die gehobnen Augenblicke und Stunden, die auch im einfachsten Lebenslauf auftreten, bleiben unbefriedigt. Die Musik fehlt da am häufigsten, wo sie am nötigsten gebraucht wird, sie wird denen, die sie nicht jederzeit aufsuchen können, entfremdet. Wer Hildesheim, wer Nürnberg, Danzig gesehen hat, weiß, daß das Volksleben nicht bloß ärmer an Musik, sondern an Kunst überhaupt, ärmer an Farben- und Formenfreude geworden ist, aber er sollte auch wissen, daß die musikalischen Verluste besonders tief treffen. Mit den Künsten führen auch Poesie und noch mehr Religion über das Alltagsleben hinaus, aber die Musik wirkt rascher als sie, greift da ein,

wo andre ideale Mächte noch nichts, fährt da fort, wo sie nichts mehr vermögen. Aus Seelsorge und Humanität, um des Volkes willen erhob die alte Zeit die Musikpflege zur Gemeindesache. Aber auch die Musik zog daraus Vorteil, insbesondere die Komposition Einfachheit und Natürlichkeit und den volkstümlichen Zug, den wir noch an den Oratorien Händels, den Kantaten Bachs, den Opern Glucks und an den letzten Sinfonien Haydns bewundern. Die große Kunst der alten Zeit geht von Allerweltsgedanken, von äußerster Schlichtheit der Formen aus in die Höhen und Tiefen. Ihre Kleinkunst bedenkt im Lied auch den Landmann und den Handwerker, in der Suite knüpft sie an Spiel und Tanz an. Auch die ersten Meister stellen sich in diesen philanthropischen Dienst, noch die Wiener Klassiker, Schubert eingeschlossen, schreiben Märsche und Tänze.

Seitdem ist die Geringschätzung gegen einfache Musik bei den Komponisten gewachsen, man ahmt wohl alte Volkslieder nach, aber man komponiert keine frischen fürs heutige Volk. Das Streben nach hoher, konzertfähiger Kunst hat lange Zeit alle Kraft absorbiert, bis R. Schumann wenigstens wieder an die Jugend und an die Kinder dachte. Leider sind ihm die Komponisten nicht so gefolgt wie das zu wünschen wäre, die dienende Kunst kommt infolgedessen heute nicht einmal in der Hausmusik zu ihrem Recht. Das deutsche Lied des 17. Jahrhunderts schöpft nicht bloß im allgemeinen aus Natur und Jahreslauf, aus Familienleben und Geselligkeit, es bedenkt auf diesen weiten Gebieten auch möglichst viele einzelne Fälle. Selbst für die Söhne, die das Elternhaus verlassen, um die Universität zu beziehen, ist gesorgt. Heute kennt es fast nur ein einziges Thema: die Liebe. Ganz ähnlich arbeitet auch die Instrumentalkomposition fürs Haus nur auf freie Kunst hin. Schon wer auf dem Klavier etwas Weihnachtsmusik treiben möchte, findet nur wenig geeignete Stücke aus neuer Zeit. Das Talent zum Fantasieren endlich, das in der Hausmusik den Bedarf an dienender Kunst am einfachsten decken könnte, wird

bei Dilettanten überhaupt nicht mehr, bei Musikern nur selten noch ausgebildet. Der Musik ihren vollen Wirkungsbereich als dienende Kunst in der Öffentlichkeit wieder zu gewinnen, sie hier mit dem bürgerlichen, mit dem politischen und religiösen Leben, mit Sitte und Kultur wieder so eng zu verbinden, wie in alter Zeit, ist ausgeschlossen. Aber wohl ists möglich, manchen guten alten Brauch, der sich noch erhalten hat, vor dem Untergang zu retten und das Prinzip an sich wieder zu Ehren zu bringen. Wo noch Glockenspiele klingen, noch Kurrenden singen, Türmer und Postillone blasen, der Nachtwächter Horn und Stimme übt, da ist die strenge musikalische Kritik nicht am Platz, sondern die Liebe zum Volk. Wie auch dem Leiermann noch ein großer Kulturwert für die Höfe der Großstädte zukommt, hat Heinrich Seidel in dem Gedicht von der „Musik der armen Leute“ allerliebst bewiesen. Der unter den Gebildeten wieder reger werdende Sinn für die Kunst des Volks knüpft am besten an die Reste aus der Vergangenheit an. Die Städte, die sonntags wieder aufspielen lassen und an die Restaurierung der alten Stadtmusiken denken, die Kirchen, die bei Trauungen und Taufen unentgeltliches Orgelspiel verordnen, sind auf dem richtigen Wege. Unter den deutschen Fürsten hat König Max II. von Bayern durch seine Sorge um Volksmusik ein vorzügliches Beispiel gegeben. Es ist nicht genügend verstanden worden. Wenigstens hat die königliche Musikschule in München im vorigen Jahre die im Interesse der Gebirgsmusik erbetene Lehrerstelle für Zither und Mandoline abgelehnt, weil den vorhandenen Kompositionen der Kunstwert abgehe. Unter den vorhandenen sind wahrscheinlich die Vivaldischen Konzerte unbekannt gewesen, und es ist wohl auch nicht bedacht worden, daß die Zukunft bringen kann, was der Gegenwart fehlt. Gegen alles, was zur Musik als dienende Kunst gehört, ist die Mehrheit der deutschen Musiker augenblicklich von einer falschen Vornehmheit erfüllt, einseitige Ansprüche an interessante Arbeit und modernen Charakter verhüllen ihnen hier in ähnlicher Art

manches Bedeutende, wie sie lange Zeit zur Unterschätzung italienischer und andrer ausländischer Musik verleitet haben. Auch die Furcht vor der Trivialität kann übertrieben werden. Es ist falsch, wenn der gebildete Musiker grundsätzlich Tafelmusiken und Gartenkonzerte verwirft. Sie beruhen auf einem vortrefflichen Gedanken und es ist Sache der Fachleute, dafür zu sorgen, daß die Praxis nicht hinter der Idee zurückbleibe.

Die Stellen, an denen die Musik bis heute noch in ihrem alten Verhältnis als dienende Kunst zur Geltung kommt, sind die Kirche, das Theater und das Heer. Man dürfte die Tanzkunst anreihen, wenn es denkbar wäre, daß sie jemals ihre Verbindung mit der Musik lösen könnte. Verluste sind aber auch hier zu verzeichnen, die Menge von Arten hat sich stark vermindert. An der Tanzmusik, die wir noch haben, muß die Übereinstimmung mit dem Empfindungswesen der modernen Menschheit, es muß die Lebendigkeit und bis zur dramatischen Wirkung gesteigerte Beweglichkeit des Ausdrucks, es muß die sinnliche Fülle, der Reichtum an feinen Zügen an dieser Kunst, im wesentlichen ein Werk von Joh. Strauß, dem Vater und dem Sohn, gerühmt werden, bedauert dagegen das ungesunde Raffinement und die Nervosität.

Von den genannten Hauptstellen ist die Kirche die wichtigste und die älteste. Bei allen Völkern und zu allen Zeiten hat die Musik im Dienst des religiösen Kultus ihr Höchstes geleistet. Insbesondere ist die Musik seit Gregor dem Großen die Lieblingskunst der christlichen Kirche gewesen und bis an die neue Zeit heran in allen Konfessionen, mit Ausnahme der Reformierten, geblieben. Jahrhunderte hindurch waren Tonkunst und Kirchenmusik identische Begriffe und auch in der Zeit, wo eine weltliche Musik emporstrebte, hat die Kirche noch lange die Spitze behauptet, indem sie sich die neuen und reichen Mittel der Rivalin aneignete. Die großen italienischen Kirchen hielten im 17. und 18. Jahrhundert eigne, berühmte Orchester, auch im protestantischen, deutschen Gottesdienst blühten Kirchensonate und Kirchenkonzert. Ein Bruchstück dieser Kunst lebt

heute noch in S. Bachs bekannter Chaconne für Violine solo, sie ist als Kommunionmusik komponiert. Dann kam ein rapider Verfall, dem erst die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts Halt gebot. Nach dem Prinzip historischer Rekonstruktion ist von da ab die katholische Kirche, dank ihrer Organisation mit merkbarem Erfolg auf den Gregorianischen Choral zurückgegangen, die protestantische Kirche hat die Verbindung mit der Liturgie der Reformationszeit wieder gesucht, ohne daß sich ein günstiges Ergebnis dieser Versuche absehen läßt. Die liturgische Wissenschaft hat in den meisten Landeskirchen vervollständigte, zum Teil nur mangelhaft vervollständigte Agenden durchgesetzt, ein großer Teil der Geistlichen versteht ihren Zweck nicht und kann sie nicht singen; jene hat Chorordnungen ausgearbeitet, die meisten Kirchen haben keinen Chor, der Sonntag für Sonntag die Figuralmusik zu leisten vermag; in den Neuausgaben Tunders, Hammerschmidts, H. Schützens, R. Ahles und anderer alter Meister ist eine Musik wieder zugänglich, die auch für bescheidne Dorfkirchen paßt, niemand benutzt sie. Der Geist Luthers, der unmusikalische Theologen nicht ansehen wollte, der Sparsamkeit an der Musik für Schnarrhanserei erklärte, ist das nicht, sondern immer noch der alte, nur um die Predigt besorgte Rationalismus, durch den ein wundervoller Bau in Trümmer ging. Ohne Errichtung von besoldeten und disziplinierten Chören, die durch freiwillige Kirchengesangvereine nicht zu ersetzen, aber keineswegs unerschwinglich sind, ohne umsichtige Instruktionen an die Lehrerseminarien, die Gymnasien und Universitäten droht die ganze liturgische Reform der protestantischen Kirche zu scheitern und ein wichtiges Mittel der Erbauung und der Stärkung kirchlichen Sinns, eine gute Gelegenheit zur innern und äußern Hebung der Musik verloren zu gehen. Hier ist einmal eine Stelle, wo die Musiker von Schuld freigesprochen werden müssen, sie haben in neuer Zeit namentlich durch Wiederbelebung des kleinen Kirchenoratoriums für Nebengottesdienste den guten Willen bewiesen, der Kirche zu dienen.

Am Theater handelt es sich nicht um die Oper, die ziemlich solange, als sie besteht, zur freien Kunst gerechnet wird, sondern um die Zwischenaktsmusik im Schauspiel. Im Streit über ihre Berechtigung, der sich in der deutschen Litteratur bekanntlich bis auf Lessing zurückverfolgen läßt, gehen Männer, deren Interessen und Kunstansichten sonst harmonieren, auseinander. R. Wagner und Gutzkow verwerfen sie, mit F. Liszt tritt auch Heinrich Laube für sie ein. Die Stimme dieses realistischen, aller Romantik abholden Theaterpraktikers verdient besondre Beachtung. Laube kannte die Zwischenaktsmusik vom Burgtheater her so wie sie sein soll: knapp in der Form, im Charakter zwischen den Akten vermittelnd, Epilog und Prolog zugleich, wie der antike Chor die Stimmung der Zuschauer beruhigend, sammelnd und vorbereitend. Solche für die einzelnen Schauspiele eigens geschriebne Zwischenaktsmusik stellt der Komposition anregende Aufgaben und tut der Würde der ausführenden Musiker keinen Eintrag. Zu bekämpfen bleibt lediglich die sinnlose Verwendung von Tänzen und Sinfoniesätzen; der Brauch an sich ist ein schönes Stück dienender Kunst.

Die Musik im Heer endlich bildet in ihrer Entwicklung und in ihrem heutigen Zustand eines der erfreulichsten Kapitel der neueren Musikgeschichte. Ihr Schöpfer ist Georg Frunsberg, der Vater der Landsknechte, ihr Aufschwung erfolgt in Deutschland im 18. Jahrhundert. Da wurden zuerst aus den zwei oder vier Spielleuten, die im dreißigjährigen Kriege die Fähnlein begleiten, stattliche Hoboistenchöre, die für die deutsche Musik mehr und mehr künstlerische Bedeutung gewinnen und das Interesse der Ausländer erregen. Burney, der über Vergleichsmaterial verfügte, war von den Leistungen der deutschen Militärmusik überrascht. Mit ihm hebt auch Daniel Schubart die persönlichen Verdienste hervor, die einzelne Fürsten, wie der als virtuoser Tambour berühmte Landgraf von Hessen-Darmstadt, daran hatten. In England machen deutsche Regi-

mentsmusiker, Pepusch, Herschel, der nachmalige Astronom, ihr Glück, in der Heimat unterstützen und verstärken sie die Opernkapellen, und allmählich erweitert sich der Dienstkreis der Militärmusik und ihre Leistungsfähigkeit bis zum heutigen Umfang. Die Entwickelung ist noch nicht abgeschlossen, sie setzt vielmehr soeben wieder zu einer neuen wichtigen Aufgabe an: der Pflege des Gesangs, der musikalischen Erziehung der Laienkraft im Heer. Aber schon das, was die Armee der Instrumentalmusik geleistet hat, ist sehr bedeutend. Seit sämtliche Infanteriekapellen, zum Teil auch die Chöre der Reiterei und Artillerie Streichmusik eingeführt haben, ist die Militärmusik eine Macht für das gesamte deutsche Musikwesen geworden. Die Militärkapellen haben den Ausfall der Stadtpfeifereien wenigstens einigermaßen gedeckt und ermöglichen Opern und Konzerte da, wo sie sonst fehlen müßten. Allerdings stehen sie für diese Aufgaben nur soweit zur Verfügung, als es der Heeresdienst zuläßt; aus diesem Grunde darf nicht fest mit ihnen gerechnet und durch sie ja nicht der bürgerliche Spielmannsstand zurückgedrängt werden. Sie selbst sollen durchaus den Schwerpunkt in der Militärmusik suchen, die Musikmeister den Geist des Heeres vor Schaden durch Cancanmusik behüten und durch Kompositionen fördern, wie sie in den Armeemärschen der Friedericianischen Zeit vorliegen. Das weitere hat die deutsche Musik als wertvolle Zugabe dankbar anzuerkennen und insbesondre als Geschenk des deutschen Offizierstandes zu würdigen. Durch seine Opferwilligkeit sind die Bataillonsmusiker, die zahlreichen Hülfsmusiker der Regimentskapellen, die Zulagen der etatsmäßigen Musiker da. Er allein vertritt auch noch prinzipiell die alte gute Sitte, die Ehren- und Freudentage, die wichtigen Vorgänge im Leben der Kameraden und der Regimentsgemeinschaft, die Kirchen- und Staatsfeste mit Musik zu feiern, und liefert damit den Beweis, daß es auch in der Gegenwart noch möglich ist, von der reichen Macht, die die Musik als dienende Kunst besitzt, Gebrauch zu machen.

---

# IX.

## Die Musik als freie Kunst.

Die zahlreichen Angriffe, denen die Künste von Sokrates bis auf Rousseau immer wieder ausgesetzt waren, haben im Grunde nur der freien, der von Kultur und Leben losgelösten selbstherrlichen Kunst gegolten. Das Beispiel von D. F. Strauß ist nicht der einzige Beweis dafür, daß auch unsere Zeit wieder stark geneigt ist, von der freien Kunst zu viel zu erwarten. Gebildet oder ungebildet, niemandem kann sie den Glauben ersetzen und selbst der unbestreitbare Grad veredelnder, befreiender, erhebender Macht, den sie besitzt, ist davon bedingt, daß sich die Seele zur rechten Zeit und an der rechten Stelle an sie wendet.

Was insbesondre die Musik als freie Kunst betrifft, so gibt es nur einen Platz, der ihr ganz gehört. Das ist das Lehr- und Studienzimmer. Hier hat der Unterricht dafür zu sorgen, daß Formen und geistiges Vermögen der Tonkunst erfaßt, beherrscht und weiter gebildet werden. Schon in der Hausmusik muß die Herrschaft der freien Kunst beschränkt, dem Stimmungsleben des Hauses angepaßt oder nach Bildungszwecken geregelt werden. Dazu braucht es nur der Einsicht der Musikfreunde.

Schwieriger ist es, in der Öffentlichkeit der Musik als freien Kunst die richtige Stellung zu wahren. Unsre Zeit kennt sie hier in den Formen der Oper und des Konzerts.

Wie das Theater des Altertums und des Mittelalters sich von Kultus und Kirche aus entwickelt hat, so ist auch die Oper als dienende Kunst ins Leben getreten. Sie hat ein reichliches Menschenalter hindurch ausschließlich als Schmuck höfischer Feste gedient und war auch, als von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab öffentliche Opernhäuser mit häufigen, regelmäßigen Vorstellungen entstanden, in der Wahl der Aufgaben

noch lange durchaus gebunden, nämlich mit der Schule, mit Künsten und Wissenschaften überhaupt zur Mitarbeit an den Bestrebungen der Renaissance verpflichtet. Erst vom 18. Jahrhundert ab kommt sie allmählich zu der heutigen Freiheit, in der sich Fidelio und Meistersinger mit der Fledermaus ablösen, in der sich die Buntheit der geistigen Interessen der Gegenwart wiederspiegelt. Ohne Zweifel leidet das deutsche Opernwesen an dieser Mannigfaltigkeit der Anforderungen. Sie beeinträchtigt die Leistungsfähigkeit der Institute und ihrer Künstler, dem Publikum vermindert sie den ästhetischen Nutzen des Theaters. Ganz läßt sich dem nicht abhelfen. Aller freien Kunst geht, wenn sie auf Erwerb gewiesen ist, die Weihe verloren. Aber es wäre viel gebessert, wenn in unsrem Opernbetrieb allgemein eine reichere Arbeitsteilung durchgeführt werden könnte. In den größten Städten haben wir sie hie und da bereits in der Art, daß für seriöse Oper, für komische und für Posse besondere Institute bestehen. Für weniger volksreiche Plätze, für mittlere und kleinere Städte, die mit einer eignen Oper sehr häufig über ihre Kräfte gehen, empfiehlt sich die Errichtung von Wanderopern, wie sie im achtzehnten Jahrhundert mit Kräften ersten Ranges — ein Gluck als Kapellmeister, eine Mingotti als Primadonna — Europa durchzogen. Als weiteres Ziel muß aber ins Auge gefaßt werden: daß wir unsre Opernhäuser des Charakters als geschäftlicher Unternehmungen entkleiden und ihre Wirksamkeit unter Schillersche Ideen stellen. Unausführbar ist dieser Gedanke nicht: Die Parlamente dotieren die Hoftheater, die Stadtgemeinden bauen der Oper Häuser und unterstützen ihren Betrieb, die Gunst des Volks spricht aus der dem Leistungsvermögen der Sängerschulen vorausgeeilten Vermehrung der deutschen Opernbühnen im neunzehnten Jahrhundert.

Vor dem Konzert hat die Oper nicht bloß den reichlicheren, durch den größern Bedarf nahegelegten Zufluß öffentlicher Mittel und Sympathien voraus, sie übertrifft jenes auch bei weitem

an Einfluß und Organisation. Überall sind Opernvorstellungen viel zahlreicher als die Aufführungen großer Konzertwerke, in die Oper geht auch der Arbeitsmann, unsre Sinfonie- und Chorvereine rekrutieren sich nur aus den Kreisen höherer Bildung. Die Konzertinstitute stehen jedes für sich in der Welt, die Operndirektionen arbeiten in Fühlung zu einander, das Opernpersonal ist genossenschaftlich durch ganz Deutschland verbunden, im Avancement und in andren Existenzfragen viel besser gesichert als der Konzertmusiker. Die Mehrzahl nimmt diese Unterschiede wie Naturgesetze, nur wenige denken an die Frage, ob eine Gleichstellung von Oper und Konzert, den beiden Hauptformen der Musik als freier Kunst, wünschenswert und möglich sei. Zu den wenigen, die sie sich vorgelegt und bejaht haben, gehörte König Georg V. von Hannover. Es war alles zur Errichtung eines Königlichen Konzerthauses mit eignem Orchester und besoldetem Chor, durch das Oratorium und höhere Instrumentalmusik zunächst in der Landeshauptstadt so zur Geltung kommen sollten, wie im Hoftheater die Oper, eingeleitet, als der Krieg von 1866 ausbrach.*) Die musikalische Welt im allgemeinen glaubt die weitere Entwickelung des Konzerts sich selbst überlassen zu dürfen. Sind doch während der letzten Menschenalter bedeutende Schwierigkeiten überwunden, die alten collegia musica und ihre Orchesterdilettanten wenigstens zum Teil durch neue Konzertvereine und Berufsmusiker ersetzt worden. Der Staat hat dabei nichts, geschäftlicher Geist nur wenig getan, fast alles war das Werk reiner Kunstliebe der Musikfreunde. Ihr darf auch ferner vertraut werden, doch nur, wenn die Aufgaben, welche die Zukunft an Fördern und Verhüten stellt, allgemein erkannt sind.

Förderung verlangt der weitere Ausbau des deutschen Konzertwesens. In den Großstädten handelt es sich darum, die blinde Konkurrenz durch den Zusammenschluß der vorhandnen

*) Nach Mitteilungen F. Chrysanders im Musikalischen Wochenblatt 1901 Nr. 38.

künstlerischen und materiellen Kraft zu ersetzen und zu einem Betrieb zu gelangen, bei dem die große Kunst des Konzerts nicht länger hinter dem Musikdrama quantitativ oder qualitativ zurücksteht. Wohl haben Berlin, Wien, Leipzig, Frankfurt, Köln, Hamburg und andere Plätze viel mehr Konzertabende als Opernabende, aber das Mißverhältnis bekundet sich darin, daß bei den meisten Hofkapellen und den ebenbürtigen Stadtorchestern die Konzerttätigkeit nur einen Anhang bildet. Es liegt also die Notwendigkeit vor, viel mehr selbständige Konzertorchester bester Qualität zur Verfügung zu stellen, und zwar darf diese Aufgabe nicht Agenten und geschäftlichen Unternehmern überlassen bleiben.

Noch schwieriger wird es sein, die mittleren und kleineren Städte, in denen heute das Virtuosenkonzert dominiert, wieder so mit großer Tonkunst zu versorgen, wie das in der Zeit der „wöchentlichen Konzerte“ der Fall war. Selbst in Universitätsstädten und reichen Handelsemporien kämpft sie zuweilen um die Existenz, hängt davon ab, daß einflußreiche Persönlichkeiten, hervorragende Organisationstalente für sie eintreten. Bei diesem Zustand darf sich die deutsche Musik auf die Dauer nicht beruhigen. Holland und die Schweiz haben, jenes durch seine Maatschapij, diese durch ihren Allgemeinen Musikverein gezeigt, wie hier Landesarbeit dem örtlichen Vermögen vorgehen und nachhelfen muß. Von einem größern Verband aus die einzelnen Glieder zu kräftigen, war seinerzeit auch bei uns ein Hauptanlaß zur Gründung der Musikfeste, insbesondre der rheinischen.

Zu verhüten gilt es eine falsche innere Entwickelung des Konzerts. Hier hat es, nur von wenigen bemerkt, schon längst den richtigen Weg an zwei wichtigen Punkten verloren. Der eine ist das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalmusik, der andere der Charakter der Programme.

Daß die Instrumentalmusik immer weiter vordringt, die Vokalmusik zurückweicht, ergibt sich schon aus der Kompositionsstatistik. Vor hundert Jahren noch zeigte sie beide

Gruppen im ziemlichen Gleichgewicht, im Jahre 1896 dagegen standen 6867 deutschen Instrumentalwerken 3756 vorwiegend kleine Vokalkompositionen gegenüber. Nur das Lied blüht, in Oratorium und Kantate stockt die Produktion, der Stil hat an Sicherheit der Formen und noch mehr an Vokalität eingebüßt und darüber ist dem deutschen Chorverlag der in der Periode Haydn-Mendelssohn so wichtige englische Markt verloren gegangen. Das liegt zum Teil an äußern Umständen, an Organisationsmängeln, in der Hauptsache aber ist diese Erscheinung das Ergebnis eines geschichtlichen Prozesses, der im siebzehnten Jahrhundert beginnt. Nach Jahrtausenden der Unterdrückung gelangen die Instrumente auf einmal mit der Einführung von Monodie und Oper zur gleichen Wichtigkeit wie die Menschenstimme, begleiten sie als Kameraden; ihre selbständige Mitwirkung ist der wesentlichste Zug im neuen Gesangstil, die eigentliche Neuheit der „nuove musiche“. Als dann am Ende des achtzehnten Jahrhunderts Oper und Oratorium, und damit die höhere Vokalkomposition in den Niedergang der alten Kulturideale, der Bibel und der Antike hineingezogen wird, geht die Führung in der Tonkunst an die Instrumente über; aus den ehemaligen Heloten werden Tyrannen. Vergebens haben R. Wagner, G. Gervinus, Ed. Grell und andere einsichtige Kenner vor der Überschätzung der reinen Instrumentalmusik gewarnt. Ihre Vorherrschaft scheint durch Beethoven für ewige Zeiten gesichert, und die Mehrheit der heutigen Musiker erblickt mit A. Rubinstein in der Vokalmusik eine Kunst zweiter Klasse. Auch das Konzert hat sich dieser Anschauung anbequemt. Orchesteraufführungen und Choraufführungen verhalten sich wie 4:1, die seinerzeit von J. Brahms in den Wiener Gesellschaftskonzerten, von Wüllner im Kölner Gürzenich vertretenen Bestrebungen, auf den sogenannten gemischten Programmen der großen Gesangmusik wieder einen breiteren Raum zu gewinnen, sind nicht durchgedrungen; die Dirigenten und Vereinsvorstände haben sie kaum beachtet, die Komponisten haben

nicht verstanden, wozu das Schicksalslied, die Nänie, der Parzengesang und die Harzreise auffordern wollten. Nun soll man zwar nicht Instrumentalmusik und Vokalmusik gegen einander ausspielen, denn sie befruchten einander und teilen die Ernte. Aber noch viel weniger soll man ruhig zusehen, daß die Vokalmusik großen Stils verdirbt, während die Instrumentalmusik wuchert. Es hat seinen Grund, wenn Altertum und Mittelalter der selbständigen Instrumentalmusik Schranken zogen, und die Gegenwart irrt, wenn sie ihr die Musik als freie Kunst ohne weiteres aushändigt. Bei den meisten Menschen knüpfen die ersten tiefen musikalischen Eindrücke nicht an Lieder ohne Worte, sondern an Gesangstellen an. Dem Verein von Ton und Wort verdanken wir die Monteverdi, Händel, Mozart, Wagner. Um ihrer selbst und um des Volks willen darf die Musik das Band nicht zerreißen, das sie in der Vokalkomposition sicher mit dem allgemeinen Geistesleben verknüpft. Wird der Tonkunst der instrumentale Teil unterbunden, so ist immer noch ein Josquin, ein Lasso, ein Palestrina möglich; um den vokalen Teil gekürzt, stirbt sie oder artet aus.

Schon heute erblicken geistvolle Musikfreunde die Anzeichen dieser Ausartung in dem Charakter der neuesten Instrumentalkomposition, in ihrer Hinneigung zu Programmen und zu Tonmalerei. Da liegt indeß die Ausartung weniger auf der Seite der Kunst als der Kritik. Diese arbeitet mit einem falschen Begriff vom Wesen der Instrumentalmusik. Es gibt keine absolute Musik, sondern die Musik ist eine geborene Hülfskunst, von jeher und überall aufs Anlehnen und Beleben, auf außermusikalische Unterlagen und Stützen verwiesen. Ihre höchste, ihre unvergleichliche und dämonische Kraft entfaltet sie im Dienen, im Dienst von fertigen Texten und Dichtungen oder im Dienst von ungeschriebenen Ideen. Die letztere Aufgabe fällt der Instrumentalmusik zu. Jede gute Instrumentalkomposition ohne Unterschied von Zeit und Form geht von Ideen, von Stimmungen und Vorstellungen aus, die dem geübten Musiker

wenigstens im Umriß klar erkennbar sind und sein müssen. Wie könnten sonst Dirigenten und Lehrer über den Vortrag aufklären, den Geist des Ganzen und der einzelnen Stellen wahren? Jede gute Orgelfuge, jede Klaviersonate, jedes Konzert und jedes Orchesterwerk hat einen Inhalt, der ein Niederschlag innerer Erlebnisse oder äußerer Eindrücke ist, jedes gute Instrumentalstück ist entweder innere oder äußere Programmmusik. Beethovens fünfte Sinfonie z. B. gehört zur ersten, seine sechste, die Pastorale zur zweiten Gruppe, Schuberts C-dur-Sinfonie zu beiden. Der einen Ideenquelle können ebenso große Kunstwerke entspringen, wie der andern. Im allgemeinen jedoch ist bisher die Vorliebe für äußere Programmmusik ein Merkmal geistig ärmerer Zeiten, eine Eigenheit von Entwickelungs- und Übergangsperioden gewesen. Dem entspricht es, daß sie in der Gegenwart wieder merklicher vordringt. Die Musik wird von ihr auf die Dauer ebensowenig überflutet werden, wie die Malerei als Kunst jemals in bloße Farbenstudien auslaufen kann. Einstweilen haben die musikalischen Secessionisten mit ihrem Schilderungseifer und ihrem Realismus jedenfalls den Nutzen, daß sie die Entwickelung eines inhaltlosen und zwecklosen Formalismus heilsam stören.

Der Komposition hat also die Bevorzugung der Instrumentalmusik im Konzert noch nicht ersichtlich geschadet, wohl aber dem Publikum. Der Durchschnitt der Abonnenten ist dem starken Verbrauch von Sinfonien und ähnlichen Kompositionen, vor die es in den sogenannten gemischten Konzerten gestellt wird, nicht gewachsen. Die humoristische Kritik, der Goethe im Prolog zum „Faust“ das Theaterpublikum unterzieht, paßt auch auf den Konzertsaal. Die große Instrumentalmusik, darüber darf man sich nicht täuschen, verlangt Kennerschaft und gründliche Vorbereitung, sie will im großen und kleinen, im ganzen und einzelnen genau so verstanden sein, wie eine Dichtung. Unter dieser Bedingung kann sich eine gute Instrumentalkomposition mit einer bedeutenden Dichtung an geistiger Ausbeute sehr wohl

messen. Wenn französische Schriftsteller immer wieder das Eindringen der Musik in ihre Salons deshalb beklagen, weil sie dem Gedankenaustausch nichts biete, so beweisen sie damit nur, daß sie arge Dilettanten sind. Die Instrumentalmusik setzt Hörer voraus, welche die Sprache der Musik im allgemeinen sicher gelernt und die zur Aufführung bestimmten Werke im besonderen studiert haben. Solche Hörer bilden die Regel in den Soireen der Streichquartette. Unter den Abonnenten der sogenannten großen Konzerte haben wir in Deutschland glücklicherweise überall eine Anzahl Musikfreunde, die den Sinfonien der Klassiker und der Modernen als wirkliche Kenner gegenüberstehen und bis in die verstecktesten kleinen Züge alle Feinheiten der Komposition oder der Ausführung empfinden. Aber sie bilden nur selten die Mehrheit. Überall mischen sich mit ihnen Hörer, die hauptsächlich ihre Billets absitzen, die keine Hausmusik getrieben, keine musikalische Bildung erworben, die nicht einmal das Ohr geschult haben und noch viel mehr, die diese Bedingungen mit ungenügenden Versuchen erfüllt glauben. Darum kommen so viele aus den Konzerten, die über die Kunstwerke sich nur mit vagen Interjektionen zu äußern wissen. Beredt, begeistert oder entrüstet sind sie über Ausführung und Persönlichkeiten, hier auch, wenn es sich um Fragen handelt, die sich ihrem Urteil vollständig entziehen. Im übrigen rechtschaffene, aber Czerny und Bach verwechselnde Konzertbesucher gewöhnen sich im Laufe der Zeit ihre Langeweile zu verheimlichen, abzustreiten, schließlich spielen sie die Kenner, geberden sich hyperkritisch und sitzen gelegentlich auch mit über eine Tausigsche Chopinbearbeitung zu Gericht. Das sind Verhältnisse, die zunächst für Lustspiele Stoff bieten, die einen musikalischen Montesquieu zu neuen „lettres Persennes“ veranlassen könnten. Aber es ist doch auch eine betrübende Erscheinung, daß die Zahl der Heuchler und Unmündigen unter den scheinbaren Freunden der Instrumentalmusik so groß ist. Es muß da mit dem Konzertbesuch in den Familien strenger genommen werden, der Privat-

unterricht muß besser vorbauen und drittens muß auch das Konzert selbst der Tatsache mehr Rechnung tragen, daß das heutige Deutschland für die Vorherrschaft der Spielmusik doch nicht reif ist. Der geschichtlichen Entwickelung zum Trotz haben wir den Raum für Vokalmusik im Konzert wieder zu erweitern und ihre Pflege auf kräftigere Schultern zu legen, als sie der Durchschnitt unserer Dilettantenchöre bietet. Sie sind für Popularisierung großer Werke, für Verbreitung lebendiger musikalischer Bildung zu wichtig, als daß jemand ihre Beseitigung beantragen könnte, auch ist es nicht ausgeschlossen, daß sie in Zukunft noch die Hoffnungen erfüllen, die vor hundert Jahren bei ihrer Gründung gehegt wurden. Aber darauf darf nicht gewartet werden. Bisher haben sich bei der Mehrzahl die Kinderkrankheiten nur immer verschlimmert: die Not um Männerstimmen, die Ungleichheit in der Vorbildung der Mitglieder erschwert fast überall die Arbeit. Als die Hauptträger der höheren Vokalmusik haben sie sich unzureichend erwiesen. Ein Sinfoniekonzert kostet durchschnittlich drei Proben, für ein Chorwerk muß soviel Wochen oder soviel Monate probiert werden. Wenn wir wieder Oratorienkomponisten von der Bedeutung und der Fruchtbarkeit eines Caldara, eines Händel oder auch nur eines Rolle haben wollen, so müssen wir ihnen vorher wieder Chöre aus besoldeten Berufssängern zur Verfügung stellen, wie sie das achtzehnte Jahrhundert an allen Kirchen bot. Mit solchen Kräften werden wieder wöchentliche Oratorienaufführungen möglich sein. Die Kopfzahl dieser besoldeten Konzertchöre braucht nicht größer zu sein, als die unserer Opernchöre und unserer Orchester; die Massenbesetzung, die durch die Dilettantenchöre zum Gesetz geworden ist, mag den Musikfesten vorbehalten bleiben. An dem einen Ende gestützt, wird sich die Vokalmusik aus eigner Kraft nach den andern Seiten wieder erheben, Solokantate und Madrigal werden wieder erwachen und neue Ströme musikalischen Lebens Haus und Gesellschaft erfrischen.

Die Bedeutung, die gute Programme für das Konzert haben, wird allmählich von Kritik und Fachleuten mehr und mehr erkannt. Die Güte eines Programms liegt in dem geistigen Zusammenhang der zu Gehör gebrachten Werke, und dieser Zusammenhang muß ebenso zwischen den Konzerten einer Saison wie zwischen den Nummern des einzelnen Konzerts bestehen. Das ist eine einfache Forderung des guten Geschmacks; die Geschichte erkennt ihre Berechtigung genügend an. Soweit wir über die Akademien des 17. Jahrhunderts, über die ihnen folgenden Musikkollegien und andere Vorläufer des heutigen Konzerts unterrichtet sind, trugen sie samt und sonders einen lehrhaften Charakter, die Kunstbildung überwog vollständig den Kunstgenuß. Der Hauptmasse nach handelte es sich um Novitätenkonzerte, um Einleben in die bedeutendsten Neuerscheinungen im dramatischen Sologesang, in Kantate, Kammerkonzert, Kammersonate, auch Sinfonie; um Bekanntschaft also mit ausschließlich moderner Kunst. Daneben bildeten sich zunächst nur spärlich besondre Vereine von Fachmusikern, die die Notwendigkeit erkannten, auch für die übrige außerkirchliche Musik einzutreten: in London die Musical Antiquarian Society, durch die in England das Madrigal bis heute lebendig geblieben ist, in Leipzig Mitzlers Musikalische Gesellschaft, die Musikwissenschaft pflegte, in Paris die Société des concerts spirituels, in Wien ihr folgend die Tonkünstlersocietät zur regelmäßigen Aufführung von Oratorien, die ja früher als geistliche, halbkirchliche Musikdramen zur dienenden Kunst gerechnet worden waren. Erst gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts werden diese Bestrebungen zusammengefaßt. Die Konzerte sollen nach Forkel für die Musik die Museen und Galerien vertreten, die letzte und höchste Stufe musikalischen Unterrichts, große und glänzende Lehranstalten der freien Kunst sein. Bunte Programme, Musikvorträge ohne leitende Ideen sind nach seiner Meinung nicht Sache des Konzerts, sondern der Tafelmusik, der Gesellschafts- und Gelegenheitsmusik in Haus und

Öffentlichkeit. Nach diesen Forkelschen Forderungen hat das Konzert lange gearbeitet, durch den Lehrzweck sich sogar bestimmen lassen aus fremden Gebieten, aus der Oper Fragmente, aus der Kirche, also aus dem Bereich der dienenden Kunst, Messen und Psalmen herüberzunehmen, wenn bedeutende Werke am Ursprungsort nicht zur genügenden Geltung kamen. Auch noch im neunzehnten Jahrhundert beschränkten sie sich dabei wesentlich auf moderne Produktion, bis auf einmal die alte Musik allgemein im Werte stieg und in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts zu „historischen Konzerten“, deren vereinzelte Spuren sich schon im 17. Jahrhundert finden, drängte. Fétis ging damit in Paris voran, für Mendelssohn wurden sie in Leipzig das Hauptmittel, Bachsche Orchesterkompositionen und Konzerte wieder zu Ehren zu bringen; aus neuerer Zeit sind die Erfolge allgemein bekannt, die Karl Riedel in Leipzig, Emil Bohn in Breslau, A. Gevaert in Brüssel, die die Sänger von St. Gervais in Paris auf diesem Weg errungen haben. Die Programme, die nach einem geschichtlichen oder ästhetischen Plan angelegt sind, die Kultur- und Zeitbeziehungen ausnutzen, mehren sich offenbar. Es finden häufiger Aufführungen sämtlicher Beethovenschen Sinfonien, sämtlicher sinfonischer Dichtungen Franz Liszts statt, Orchesterdirigenten, Klavierspieler, Sänger widmen ganze Konzertabende einem einzelnen Komponisten, die Chorvereine bringen Weihnachtsmusiken und Passionen an die rechte Stelle im Jahre, suchen wohl auch Anschluß an andere Kirchenzeiten und ihre Gedankenkreise. Ob es möglich sein würde, schon heute auf die bunten Programme mit ihrer Mischung großer und kleiner Formen, schwerer und leichter, gedankenvoller und tändelnder Kunst ganz zu verzichten, wird von vielen Praktikern verneint. Die Versuche bedürfen großer Vorsicht, weil, wie die Musikschulen, auch die meisten Konzertinstitute, anders als Museen und Galerien, von Besuch und Einnahme abhängig sind. Als in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts zwischen die Sinfonie und andre

Werke großer Kunst das kleine Lied zugelassen wurde, geschah dies in der Hoffnung auf größere Popularität der Konzerte. Dieses erste Zugeständnis an weniger gebildete Musikfreunde, das die Hofkapellen zum großen Teil bis heute verschmäht haben, hat aber soviel weitere nach sich gezogen, daß die Konzerte ihren Charakter bedenklich verändert haben. Unsre Großväter begnügten sich damit, daß ein bestimmtes Solofach auf Jahrzehnte an denselben Virtuosen vergeben war. In Leipzig spielte Friedrich Schneider, der Oratorienkomponist, solange er hier war, die Klavierkonzerte, die Violinkonzerte der Konzertmeister, die Gesangsoli waren lebenslänglich oder für eine Reihe von Wintern noch bis in die sechziger Jahre denselben Künstlern übertragen; Berühmtheiten wie Paganini oder Liszt hatten Schwierigkeiten zum Auftreten zu kommen. Heute sind wir nahe daran, die Künstler über das Kunstwerk zu stellen, selbst die Dirigenten wollen genannt sein, das persönliche Element demoralisiert das Konzert. Aus diesem Grund allein schon empfiehlt es sich, seine Lehrbedeutung allgemein wieder stärker zu betonen. Aber auch das Talent, Programme zu entwerfen, hat sich stark vermindert. Schon Mendelssohn hielt, wie wir aus seinen in Briefen vorliegenden Reformplänen wissen, die Stileinheitlichkeit der gemischten Konzerte für gefährdet. Mittlerweile ist der Grad von Freiheit und Mannigfaltigkeit, von Rücksichten auf Neigungen und Fähigkeiten eines gemischten Publikums, den ein Programm allenfalls erlaubt, der Mehrheit der Dirigenten unklar geworden. Mit einem Leipziger Konzert, das am Ende der sechziger Jahre „Schön Ellen“ von Bruch mit dem Requiem von Brahms zusammenstellte, einem New-Yorker aus den achtziger Jahren, in dem auf Bachs Kantate: „Nun ist das Heil und die Kraft“ ein Schubertsches Impromptu folgte, sind keineswegs die schlimmsten oder nur vereinzelte Fälle herausgegriffen. Die Mehrzahl der Programme wird nach den Kräften, die gerade bei der Hand sind und nach Rücksichten auf verfügbare Probezeit, aufs Vereinsbudget entworfen, und wenn dabei die Neunte Sinfonie in die

Gesellschaft Davidoffscher oder Fitzenhagenscher Celloetuden gerät, merken nur wenige den Jahrmarktsgeist und schütteln das Haupt. Solche planlose Programme leiten aber geradezu den schwächeren Teil des Publikums an, sichs mit schwer verständlichen Instrumentalkompositionen leicht zu machen und sich ans Äußerliche zu halten. Die Kunst begibt sich ihres erzieherischen Einflusses, das Konzert wird halb zur Farce und verdient die Geringschätzung, mit der es R. Wagner und E. Grell betrachtet haben.

Der Grundgedanke, der zu diesem Verfall der Programme geführt hat, ist falsch. Die Kunst darf der Schwäche nicht entgegenkommen, sondern sie muß ihr etwas zumuten. Nicht bloß Auserwählten, sondern schlechthin dem ganz überwiegenden Teil der Musikfreunde gegenüber, kann sich das Konzert ganz ruhig auf den Wahlspruch „Res severa est verum gaudium" verlassen. Nach allen vorliegenden Erfahrungen stoßen Programme, die schöne Werke nach Gattungen, nach Schulen, nach Ländern und Zeiten ordnen, nicht ab, sondern sie ziehen an. Das Publikum ist doppelt dankbar, wenn sich mit dem ästhetischen Ertrag einer Aufführung, mit der Erbauung oder Erheiterung durch die Kunst Belehrung und ein weitres geistiges Element verknüpft, ein sinnvoller Zusammenhang macht es sogar für minder bedeutende Werke empfänglich. Dieser Weg, den Wert der Konzerte zu erhöhen, ist aber überall gangbar und er ist unerschöpflich an Ergebnissen. Ebenso wie er zu großen, befreienden Fernblicken über Länder und Zeiten führt, vermag er die Heimatsliebe zu vertiefen. Er ist unabhängig von großen und kleinen Mitteln, auch eine bescheidene Liedertafel, wenn sie den rechten Dirigenten hat, kann ihn gehen; es läßt sich auf ihm sogar viel an kostspieligen Solisten ersparen. Nur dreierlei setzt er voraus: daß die leitenden Persönlichkeiten über eine umfassende Litteraturkenntnis und geschichtliches Wissen verfügen, daß in den Programmen Monotonie vermieden wird und daß drittens Werke, denen der künstlerische Gehalt

fehlt, ausgeschlossen bleiben. An diesem dritten Punkt scheitern häufig historische Konzerte, noch häufiger daran, daß sie Werke ins Programm nehmen, die nicht ins Konzert gehören, sondern wie die Schützschen Passionen in den Gottesdienst oder an andre Stellen dienender Kunst, die die Gegenwart nicht mehr kennt, sie scheitern endlich daran, daß die Dirigenten den Stilgesetzen und der Technik der alten Musik fremd gegenüberstehen.

Die Programmfrage im Konzert ist ebenso wichtig für seine Wirkung wie das richtige Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, sie läßt sich aber leichter, ohne jeden Aufwand neuer Organe lösen. Sie ist im Grunde eine Konservatoriumsfrage; wenn die Musikschulen ihre Zöglinge, voran die künftigen Dirigenten, mit einem weiteren Gesichtskreis und mit mehr Geschmack ausstatten, wird sich die Reform allein vollziehen.

Bis dahin werden wir auch gut tun, uns mit den neuerdings immer energischer verlangten Volkskonzerten nicht zu übereilen. Gewiß, es ist aus philanthropischen und politischen Gründen gleicherweise zu wünschen, daß die Nation auch künstlerisch zusammensteht, aber es ist bei unsern Wirtschaftsverhältnissen nicht durchführbar. Volksbibliotheken soll man gründen soviel als möglich, aber schon die Museen und Galerien kommen dem eigentlichen Volk nur mit den Düsseldorfern und mit ihrer Verwandtschaft, jedenfalls nur mit dem kleinern Teil ihrer größten Schätze zu nutze. Noch bedeutender ist die Kluft, die in der Musik den Werkmann von seinem Herrn trennt. Sie klafft heute weiter als je und als natürlich. Aber niemals wird man sie dadurch verringern oder überbrücken, daß man dem Volk einfach eine billigere Ausgabe unsrer Abonnementskonzerte zugänglich macht. Selbst wenn diese von Mängeln freier wären als sie sind, taugte ihre Anlage nicht für das Volk. Trotz des Napoleonsinvaliden, dem bei W. von Lenz der Schlußsatz der fünften Sinfonie ein „Vive l'empereur“ entlockt, können Beet-

hovensche Sinfonien nicht volkstümlich werden. Auch Haydnsche nicht. Man erzählt uns von dem Beifall, den sie finden, von dem Ansturm auf die billigen Billets, man übersieht aber, daß an diesem Erfolg das Gefühl sozialer Befriedigung, die Erregung über die neuen Bilder des stattlichen Orchesters, des rätselhaften Taktstöckchens, des sauer arbeitenden Virtuosen einen Anteil hat und daß sich die künstlerischen Eindrücke in der Regel, wo nicht bloß auf den klanglichen und sinnlichen Teil, auf die einfachsten Partien und auf Stücke, die an wirkliche Volksmusik anklingen, beschränken. Selbst die eingänglichsten und schönsten Melodien bleiben wirkungslos, wenn sie in langen Sätzen, in kunstvollerer Verarbeitung auftreten. Die engere Fühlung mit dem Volk liegt sehr stark auch im Interesse der Kunst, sie hat ehemals auch der deutschen Musik sehr wohl getan und ist ihr heute mehr abhanden gekommen als der ausländischen. Sie kann und muß wiedergewonnen werden, aber erreichen läßt sich das Ziel nur auf Wegen, die über das Gebiet der dienenden Kunst führen. Die sozialistische Presse zeigt besondern Eifer für Theater und Konzert, wir haben aus Fabrikarbeitern gebildete Männerchöre, die sehr gut singen, nicht unmöglich wäre es schließlich, daß das Volk auch an der Pflege des Oratoriums und der großen Vokalmusik mitwirkend oder zuhörend reger teilnimmt. Aber in ihrem vollen Umfang läßt sich die freie Kunst den arbeitenden Kreisen nicht zu eigen machen, sie müßten denn in die Lage gesetzt werden, reichlich Hausmusik zu pflegen. Wer Musik fürs Volkswohl wünscht, helfe ihr wieder zu einem breiteren Platz im Volksleben!

---

# X.

## Stand oder Staat?

Wie in der Fundierung der Musik bestehen nach Ausweis der eben vorgenommenen Prüfung auch in ihrer Verwendung starke Mißstände. Dort fehlt es dem Schulunterricht an Methode und Ordnung, dem Privatunterricht an Solidität, die Ausbildung und Weiterbildung der Fachmusiker genügt ebensowenig wie ihre soziale Sicherung. In der musikalischen Versorgung von Volk und höherer Gesellschaft aber werden vielfach falsche Wege gegangen. Man vernachlässigt die dienende Kunst so sehr, daß die unbemittelten Stände musikalisch Not leiden und der Musik selbst sich wichtige Nährquellen verschließen. Dem Konzert wieder, das an sich den Musikbetrieb ungebührlich beherrscht, droht völlige Entartung. Infolge alles dessen geschieht der Nation vom vollen Segen der Tonkunst bedeutender Abbruch, sie schadet häufig statt zu nützen. Diese verschiedenen Fälle falscher Entwickelung gehen immer auf die gleiche Hauptursache zurück: die Musiker haben versäumt zu handeln und einzugreifen, ja mehr noch: sie haben verlernt sich umzublicken und zu reden. Mit dem Wegfall geordneter Vertretungen von gemeinsamen Interessen ist ihr Standesgewissen ermattet und eingeschlummert. Wir können die alten Zeiten, wo Kirchen und Behörden das Wohl der Musik auf sich nahmen, den Stadtpfeifern die Zahl der Lehrlinge und Gesellen vorschrieben, Einkünfte und Leistungen regelten, wo Reichtum und Wohlstand produzierende und reproduzierende Kunst freigebig förderten, wo die Gesetze Meister und Pfuscher schieden, Zünfte und Pfeifertage Ordnung und Ehrbarkeit zu wahren suchten, nicht zurückbringen. Auch andere Stände haben mit den Folgen der freien Konkurrenz, mit ihren Vorteilen und Nachteilen zu rechnen. Die meisten haben das getan. Die Anwaltskammern, die Juristentage, die

Vereine und Versammlungen der Ärzte besitzen fast amtliche Bedeutung, die Lehrerschaft treibt mit Erfolg innere und äußere Politik, die Gewerbe verschaffen sich bei Regierungen und Landesvertretungen Gehör; die Musiker aber sind organisationslos geblieben. Nur zwei bis drei Klassen des so reich verzweigten Berufs haben sich zum Zusammenwirken in wichtigeren Existenzfragen ermannt. Im allgemeinen äußert sich seine kollegiale Kraft nur in kleinsten Dosen, orchesterweise oder in ähnlichem lokal beschränkten Verband. Solche Ausnahmen abgerechnet steht der deutsche Musiker mit seinen Plänen und seinen Nöten, jeder für sich allein; das einzige Mittel, sich mit Gesinnungs- und Leidensgenossen zu verbinden, bietet sich ihm in der Zeitung, eine an und für sich nur zum Anregen geeignete, bei der herrschenden Parteizerklüftung doppelt schwache Instanz. Diese Organisationslosigkeit hat Machtlosigkeit nach sich gezogen und was noch schlimmer ist: Resignation und Gleichgültigkeit. Die Mängel des Schulgesangs, des musikalischen Privatunterrichts, der Musikschulen, des geistigen und materiellen Lebens der fertigen Künstler, der häuslichen und öffentlichen Musik, des Chorwesens, des Konzerts liegen so sehr zu Tage, daß sie keinem gebildeten Musiker entgehen können. Die Mehrzahl hat sich aber, unbequemer und aussichtsloser Agitation abhold, daran gewöhnt, geschlossenen Auges an ihnen vorbeizugehen, sich auf den engen Kreis individueller Pflichten und Neigungen zu beschränken und alles, was diese nicht unmittelbar berührt, sich selbst oder der Schriftstellerei von Fach zu überlassen. Der Korporationsgeist ist einem Egoismus gewichen, der auch unmoralische Mittel nicht scheut; wir sind zu wilden, häufig die tüchtigsten Kräfte lähmenden Zuständen gekommen. Vielleicht klopft eines Tages die Not, die sich einzelnen Musikzweigen längst merkbar gemacht hat, bei allen an und zwingt zum Gemeingefühl. Das Naturgesetz, nach dem mit dem Stand auch der Einzelne leidet, erschwert schon jetzt dem Musiker den Lebensweg mehr als andren Kulturdienern;

Los und Leistung decken sich seltner, kärger sind ihm staatliche Vorteile und Ehren zugemessen. Es kann aber eine Zeit kommen, wo auch in Deutschland die Musik nicht mehr die Kunst der Mode ist, wo sie, wie in Frankreich vordem und heute, zum Aschenbrödel wird. Schon darum ist es dringlich, daß die Musiker aus der Anarchie und dem Geratewohl heraus in irgend einer Weise zu einer Regierung und zur Ordnung ihres Reichs kommen. Daß diese Notwendigkeit hie und da erkannt worden ist, beweisen die vorhandenen Tonkünstlervereine. Sie sind nicht bloß zu Bildungszwecken ins Leben gerufen worden, sie bieten auch die durchaus richtige und unentbehrliche Grundlage einer Standesorganisation und brauchen nur in ganz Deutschland durchgeführt zu werden, wenn man die Position der Musik wesentlich stärken will. Da sie aber nur lokal wirken können, genügen sie nicht allein; neben und über ihnen bedarf es einer Zentralvertretung des Musikerstandes, seiner Ideen und Interessen. Auch diese Forderung ist alt, sie hat vor fast einem halben Jahrhundert zur Gründung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ geführt. Bekanntlich geht die Idee noch auf R. Schumann zurück, und als der Verein unter Liszt und Brendel i. J. 1859 wirklich ins Leben trat, umfaßten seine Statuten die gesamten künstlerischen und materiellen Interessen der deutschen Musik so vorzüglich, daß er bestimmt schien, bis in die fernsten Zeiten über ihr als menschliche Vorsehung zu walten. Leider ist das Institut, teils durch die Ungunst der Zeit, teils durch eigne Schuld verhindert worden, jemals die übernommenen Aufgaben vollständig zu lösen.

In dem Augenblick, wo der Verein seine Wirksamkeit begann, tobte der Streit um die sogenannte Zukunftsmusik am heftigsten. Es war für ihn Pflicht diese neue Kunst zum Wort zu bringen, aber er verdarb es dadurch von vornherein mit ihren Gegnern und versäumte die in der gleichzeitig einsetzenden Bewegung für Bach, für Händel, für alte Musik überhaupt, reichlich

gebotene Gelegenheit sie zu versöhnen. Die allgemeine Teilnahme war dadurch ausgeschlossen, der deutsche Musikverein ward ein Kampf- und Parteiverein. Als solcher hat er zum Sieg der Neudeutschen Schule sehr viel beigetragen, auch die Kenntnis ausländischer Musik verdienstlich vermittelt und manches junge Talent gefördert. Aber er fand nicht rechtzeitig weitere Arbeitsfelder und erregte schließlich mit seinen Festen nur das Interesse der Festgeber und weniger treuer Stammgäste. Ein Hauptstück der Vereinstätigkeit, der sogenannte Musikertag, auf den die Statuten die Erörterung von Zeitfragen verwiesen, war, von jeher schlecht geleitet, schon bald ganz weggefallen.

Die Geschichte dieses Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist hier erzählt worden, weil sie lehrreich ist und weil der Verein, wenn auch einflußlos, noch besteht, also für die Verwirklichung der musikalischen Standesvertretung einen willkommnen Anhalt bietet. Von dem neuen Vorstand, den er sich jüngst gegeben, wird es abhängen, ob das Institut der deutschen Musik das wird, was es ursprünglich wollte und was sie braucht: das Zentralorgan ihrer Selbstverwaltung. Wenn die Fehler der Vergangenheit in Zukunft vermieden, wenn die Aufgaben, die für die deutsche Musik vorliegen, auf allen Gebieten, auch den scheinbar ferneren und künstlerisch unbedeutenderen, umsichtig in Angriff genommen werden, wäre es nur in der Ordnung, daß mit der Zeit für die wichtige Mission des Vereins der ganze Stand eintritt. Daß die neue Führung für die Interessen der Komponisten vorgegangen ist, daß sie den Programmen der letzten Festaufführungen ein bestimmtes Gepräge gegeben hat, muß das Vertrauen erwecken, daß sie beide Interessenseiten zu überwachen weiß. Auch die Konzerte des Vereins sind noch nicht überflüssig geworden; es wäre im Gegenteil zu wünschen, daß sie häufiger stattfänden und in der Tätigkeit von Zweigvereinen ein Echo erweckten. Stoff liegt in überreicher Menge vor, nicht bloß in modernen Kompositionen, sondern auch in schwebenden Stilfragen alter und neuer Musik.

Alle die Liszt-, Wolf-, Bach- und Händelvereine beweisen, daß der Allgemeine Deutsche Musikverein vordem seine Schuldigkeit nicht getan hat. Aber von größerer Wichtigkeit als selbst das musterhafteste Konzertieren ist die Neubelebung des Musikertages. In ihm ist das Organ vorhanden, das der Verein, wenn es ihm gelingt, die Mehrheit der gebildeten deutschen Musiker sich einzureihen, zur Information und Repräsentation haben muß. Die gesamte musikalische Schulung, das Konzertwesen, die Musik in der Kirche, im öffentlichen Leben, die Musik als dienende und freie Kunst ist ihm zu unterstellen, ihm fällt die Verantwortung für die Bildungsfragen, für die wirtschaftliche und soziale Wohlfahrt der Musiker ebenso zu wie die Sorge, daß die Wirkungsbahn der Musik nicht grundlos beschränkt werde, daß alle Formen ihrer Verwendung im rechten Verhältnis zu einander stehen, daß dem Volk das Maß von Musik zu teil wird, auf das es Anspruch hat, daß das Konzert seinen Zweck erfüllt, daß jede Art von Unterricht das leistet, was ihr zugewiesen ist. Als beratende und beschließende Körperschaft steht der Musikertag vor einer ungeheuren Fülle wichtiger Aufgaben. Er hat auszugleichen, was drei Generationen versäumt und verbrochen haben und braucht dazu eine Regierungsweisheit, in der sich mit großem Blick über die gesamte Lage und Arbeit des Standes eingehendste Spezialkenntnis der verschiedensten Reviere vereint. Nur eine Leitung, in der neben der eigentlichen Tonkunst auch Volksschule, Gymnasium, Universität, Kirche, Kommunalverwaltung, Presse, musikalischer Verlag und Handel, Instrumentenbau überlegen vertreten sind, wird diesen vielfältigen Bedarf decken können. Der eingerissenen Verwilderung zu steuern, muß er auch als Disziplinarbehörde das Recht haben, käufliche Referenten und ihre Auftraggeber zur Ordnung zu rufen und jeder Art von Ehrlosigkeit zu steuern. Das sind große Anforderungen, aber keine unausführbaren. Für eine solche Zentralvertretung bieten den Musikern die andern Stände Muster genug. Die wirkliche Schwierigkeit liegt nicht

darin, einen Musikertag einzurichten, sondern darin, ihm Autorität zu verschaffen.

Hier ist der Punkt, wo die Einsicht und der gute Wille des Standes am Ende seiner Macht steht, wo er ohne Unterstützung des Staates nichts ausrichtet. Schon früher wird er wahrscheinlich dieser Hülfe bedürfen. Denn von jener Einigkeit der Musiker, die die Voraussetzung eines Allgemeinen Deutschen Musikvereins und seines Musikertages bildet, sind wir bei dem fast vollständigen Mangel an Standesgefühl und an Einsicht für Standesinteressen noch sehr fern. Noch zeigt sich nirgends auch nur die Spur einer Agitation, die Musiker unter einen Hut zu bringen, zum Beitritt zu einem Allgemeinen Verein zu bewegen. Da wäre, wie bei Kindern, ein sanfter Zwang eine Wohltat. Eine Petition von einer Anzahl namhafter Musiker an die Landtage oder an den Reichstag gerichtet, würde diese Wohltat, daß nämlich den deutschen Tonkünstlern eine Standesorganisation vorgeschrieben wird, erbitten können. Der einfachere Weg wäre, daß die Regierungen aus freien Stücken die Angelegenheit vor die Parlamente brächten. Ihr Recht zum eignen Vorgehen ist an und für sich unbestreitbar, und tatsächlich bekommt in Deutschland jeder Staat dadurch eine Verpflichtung, für die Musik zu sorgen, daß er sie unter die obligatorischen Fächer der Volksschulen und der höhern Lehranstalten aufnimmt. Einzelne Regierungen gehen noch weiter, indem sie Orgelrevisoren, Prüfungskommissionen für Musiklehrer an Seminarien, hie und da auch für musikalische Privatlehrer bestellen, an den Universitäten die Musikwissenschaft zulassen, zeitweise wichtige musikalische Unternehmungen mit Zuschüssen unterstützen. In Österreich verfügt das Kultusministerium über besondre Fonds zur Förderung junger Komponisten, ihnen hat die musikalische Welt einen Goldmark, einen Dvořák mit zu verdanken. Preußen hat wiederholt die Kirchenmusik in besondre Obhut genommen, für ihre Angelegenheiten Inspektoren und Kommissare, darunter Zelter und C. v. Winterfeldt, ernannt,

in Berlin und in größern Provinzstädten eigne Schulen für Organisten und Kantoren errichtet. In der königlichen Akademie der Künste hat die Musik die ihr gebührende Stellung gefunden, sie verfügt hier über eine nach jeder Richtung den Charakter des Staatsinstituts tragende Hochschule. Die große Bachausgabe ist zum nicht geringen Teil das Werk des preußischen Kultusministeriums, die neuen „Denkmäler deutscher Tonkunst“ gehen unmittelbar von ihm aus; bereits hat sein Beispiel in Bayern Nachfolge gefunden. Die außerordentlichen Aufwendungen, die die deutschen Regierungen für Musik bewilligen, stehen summiert, dem ordentlichen Musikbudget des französischen Staates, das in dem Annuaire de musique so stattlich aussieht, kaum nach. Jedenfalls beweisen die aufgezählten Fälle hinreichend, daß der deutschen Musik an den entscheidenden Stellen Wohlwollen entgegengebracht wird und daß die Musiker keinen Grund haben, sich gegen die bildenden Künstler zurückgesetzt zu fühlen. Zwar baut ihnen der Staat keine Akademien und Museen, ermuntert und stützt sie nicht mit großen Aufträgen, aber nirgends ist auch für die Musik ein ähnliches Staatspatronat erbeten oder gar als Lebensbedingung nachgewiesen worden. Auch in Zukunft wird die Musik den Finanzen des Staats nicht beschwerlich zu fallen brauchen. Der Stand ist in der Lage, wie bisher so auch ferner die nötige Arbeit allein zu leisten und die Betriebsmittel aufzubringen. Aber es ist eine Existenzfrage für die Musik, daß der Staat den Stand mit seiner Autorität, mit seiner Polizeigewalt unterstützt, daß er die Berufsmusiker erst in einem wirklichen, organisierten Stand sammelt, sei es gütlich oder zwangsweise. Es ist dann Sache der Vertretung dieses Standes, die Angelegenheiten, welche die Musiker und Musikfreunde nicht allein erledigen können, ordnungsmäßig den Regierungsorganen zu unterbreiten. In der Hauptsache werden sie sich auf das Bildungswesen beschränken. Immerhin aber benötigt das Verhältnis eine Kraft, die von staatswegen die Musik im Lande von hoher Warte aus überwacht. Die Kultusministerien

würden deswegen gut tun, dem vortragenden Rat für bildende Kunst, der wohl nirgends in den größern Ländern fehlt, in einem musikalischen Fachmann einen Kollegen zu geben. Die materiellen Werte, mit denen der Staat an der Musik beteiligt ist, bieten ja zu einer solchen Neuerung keine Veranlassung. Wohl aber die moralischen. Der ungeheure Einfluß, den die Musik auf den Charakter des Volks ausübt, rechtfertigt, ja er nötigt dazu, daß der Staat ihre Pflege nicht bloß beachtet, sondern daß er die Kontrolle und Verantwortung übernimmt. Es hat sich untunlich erwiesen die Musik den Musikern zu überlassen, und dabei wirds im wesentlichen auch in künftiger Zeit, selbst bei einem umsichtigeren Musikerstand bleiben. Es bedarf einer Instanz, die über ihm und über einseitigen Neigungen stehend, die Entwickelung der Tonkunst im Zusammenhang hält mit dem Gang der Kultur und des ganzen nationalen Lebens. Diese Instanz zu stellen ist die musikalische Aufgabe unserer Kultusministerien. Da sie sich nach den bisherigen Erfahrungen weder durch gelegentliche Befragung von einzelnen Autoritäten oder von Kollegien, noch durch das ständige Musikreferat eines Dilettanten genügend lösen läßt, so empfiehlt es sich mit der Anstellung eines den weit verzweigten Organismus der Tonkunst beherrschenden, vom allgemeinen Vertrauen getragenen Musikrates wenigstens einen Versuch zu machen. Auf die Errichtung einer solchen Stelle beschränken sich die Opfer, die die Musik von Staat und Land zu erbitten hat. Durch das Zusammenwirken obligatorischer Tonkünstlervereine samt Musikertag mit den Kultusministerien läßt sich das fernere Geschick der deutschen Tonkunst vollständig sichern.

Die an die Spitze dieser Schlußbetrachtungen gestellte Frage findet also ihre Antwort durch die Formel: Stand und Staat!

---

**Druck von C. G. Naumann, Leipzig.**



